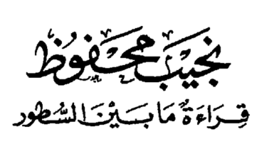
نجيب محفوظ

قراءة ما بين السطور

د. رشيد العناني



دار الطليعة - بيروت


نجيب محفوظ
قراءة ما بين السطور

بيروت ـ لبنان
ص.ب ١٨١٣ـ١١
تلفون ٣٠٩٤٧٠
٣١٤٦٥٩
فاكس ٣٠٩٤٧٠

الطبعة الأولى
نيسان (إبريل) ١٩٩٥

نجيب محفوظ

قراءة ما بين السطور

د. رشيد العناني
أستاذ الأدب العربي المعاصر
جامعة اكستر - بريطانيا

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

إلى ذكرى الصديق الراحل

علي شلش

(١٩٣٥ - ١٩٩٣)

تقديم

يضم هذا الكتاب نخبة من المقاربات لأدب نجيب محفوظ كتبتها في أوقات متفرقة خلال السنوات السبع الأخيرة ونُشر أغلبها في الصحف والدوريات الأدبية. وهي تتراوح ما بين المراجعة النقدية التي تركّز على عملٍ بعينه للكاتب إبّان صدوره وما بين الدراسة المطوّلة نوعاً التي تعالج قطاعاً كاملاً من إنتاجه أو تسعى للكشف عن بعض المواقف الذهنية المحورية في مجمل أعماله.

سوف يلاحظ القارىء أن القسم الأكبر في هذه المقاربات يتناول أعمال محفوظ المتأخرة؛ وخاصة تلك الصادرة في السنوات العشر الأخيرة. والحق أن إنتاج محفوظ في حقبتي السبعينات والثمانينات (وهو يمثل نحو خمسين في المائة من مجمل نتاجه) يبقى غير مدروس على الرغم من الضجة الإعلامية الهائلة التي تحيط بالكاتب، وخاصة منذ فوزه بجائزة نوبل في الأدب عام ١٩٨٨. ففيما عدا المقالة السريعة في هذه الصحيفة أو تلك، أو الدراسة المجتزئة في مجلة أدبية أو أخرى، تبقى الدراسات المحفوظية الجادّة ـ والصادرة في كتب ذات رؤية متكاملة لنتاج الكاتب ـ مكرَّسةً لكتاباته حتى أواخر الستينات على أحسن تقدير. وهكذا يظل نصف العالم المحفوظي غير مستكشَف، وتظل الصلة بين عالمه القديم وعالمه الجديد غير مُقامة. ولست أزعم أن هذه المقاربات المتفرقة تتلافى هذا الخلل الخطير على النحو الواجب، لكن شفيعي إلى شيء من الادعاء في هذا المجال هو أن أغلبها ـ كما قلت ـ يعالج أعمال الروائي المتأخرة، وأني أينما كتبت عن جديده أحاول دائماً ربطه بقديمه مظهراً الصلة أو الانقطاع حسبما كانت الحال.

إن الفن العظيم هو دوماً عصي المنال، لا يريق مذاقه الحميم عند النهلة

الأولى، ولا يكشف حُجُبه عند النظرة الأولى، وإنما يبذل جماله المستتر ومعانيه الخفية للمثابرين المخلصين العاكفين على تأمل حسنه والابتهال إلى حكمته. فالفن العظيم ديدنه «ولئن سألتم لأزيدنكم». ومن هذا الضرب جلّ فن نجيب محفوظ، فكتاباته دائماً شاحذة للذهن، باعثة على التساؤل، معطاءة لمن يسعى في دروبها الخفية وراء الإجابات المراوغة. والمراوَغة الفنية عن طريق الرمز أو الأليغورية Allegory، أو الأسطورة، أو التاريخ، أو الزمن المستقبلي، أو الحكاية الشعبية وغير ذلك من أساليب التمنع الفني أو مواراة المعنى قد تكون لأغراض جمالية شتى، أو لأغراض عملية مثل تمكين الكاتب من الخوض في المحظورات السياسية والاجتماعية بمأمن من مصادرة الرقيب، أو بطش الحاكم، أو إرهاب التطرف، أو حتى خدش الحساسيات التقليدية المحافظة في مجتمع ما.

نجيب محفوظ يستخدم وسائل المراوغة الفنية أحياناً لأسباب جمالية وأحياناً أخرى لأسباب عملية وأحياناً ثالثة للأثنتين معاً. ولذلك كله فإن المعنى في كتاباته ليس دائماً قريب المنال على سطح السطور، وإنما يغلب أن يحتاج القارىء أن يحفر وراء الطبقات العليا للكلمات والصور والمواقف والأبنية والشخوص وأن يقلّب بمعاوله الذهنية فيما بين السطور.

الصفحات التالية هي حصيلة تنقيبي بين بعض سطور نجيب محفوظ، إنْ كنت قد فزت ببعض جوهره الدفين، فما أسعدني أن يشركني فيه الآخرون!

إكستر - بريطانيا

كانون الثاني/ يناير ١٩٩٥

رشيد العناني

- ١ -

أمام العرش

نجيب محفوظ يحاكم حكّام مصر
من مينا الى السادات*

أمام العرش، كتاب نجيب محفوظ المنشور سنة ١٩٨٣، هو كتاب يصعب توصيفه، فلا هو بالرواية، ولا هو بالقصص القصيرة، ولا هو بالمسرحية، ولا هو حتى مجموعة من المقالات. فما يكون إذاً؟ لعل العنوان الإضافي للكتاب يشرح شيئاً من ذلك: «حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات»، والحقيقة أن الحوار هو السمة الغالبة على الكتاب، وأن السرد فيه جدّ قليل، أو هو شبه منعدم. ولكن هذا لا يعني أن الكتاب مسرحية، فهو لا يعدو أن يكون سلسلة من المشاهد المستقلة، لا يجمع بينها إلا وحدة المكان والتتابع الزمني ووحدة الموضوع، ولكنها تخلو من عقدة تتطور أو شخصيات تنمو وتتغير. وعلى الرغم من أن الموقف الذي يقوم عليه الكتاب موقف وهمي فإن الشخصيات جميعها تاريخية والوقائع المذكورة حقيقية مثبوتة.

ولكن أي عرش هذا الذي يقف أمامه حكام مصر من مينا حتى السادات؟

(*) كتبت هذه المقالة في أواخر عام ١٩٨٤ بعد نحو عام من صدور «أمام العرش» ونشرت في صحيفة القبس بتاريخ ٢٣ شباط/ فبراير ١٩٨٧.

العرش هو عرش «أوزوريس» رب العالم السفلي ورئيس المحكمة الأخروية التي تزن أعمال الناس ثم تبرئهم أو تدينهم في الأساطير المصرية القديمة. وفي الفصل الأول من الكتاب تنعقد المحكمة بكامل هيئتها المقدسة والمكونة من «أوزوريس» وزوجته «إيزيس» وابنه «حورس»، إلى جانب كاتب الآلهة «تحوت». وفي البدء يعلن أوزوريس أنه «عقب حوار طويل اتفقت الكلمة على أن هذه الساعة هي الفاصلة، وها هي في المحكمة تنعقد من أجل سياحة طويلة في الزمن». والساعة الفاصلة طبعاً هي المرحلة الراهنة في تاريخ مصر بعد اغتيال السادات وانتهاء عهده بما أثار من اضطرابات وتحولات خطيرة في مصر والمنطقة العربية كلها. فقد رأى نجيب محفوظ أن النهاية الدموية لحكم السادات والتمزق المصري والعربي الذي ميّز عصره منذ الصلح مع إسرائيل يحتّمان على مصر وقفة مع الذات يقوّم فيها المصريون تاريخهم وينظرون في ماضيهم ويحاسبون حكامهم واضعين كلاً في محله الذي يستحقه من التكريم أو النبذ، وهي وقفة طال انتظارها منذ بدأ العبث بتاريخ مصر الحديث في أعقاب ١٩٥٢، سواء في عهد عبد الناصر أو عهد السادات، وهي أيضاً وقفة ضرورية لمواجهة المستقبل على أسس جديدة تتلافى أخطاء الماضي.

يستعين نجيب محفوظ في تقسيمه للأبدية بتقسيم الشاعر الإيطالي دانتي في رحلته الشهيرة إلى العالم الآخر، فيجعل محكمة أوزوريس تفضي إلى ثلاثة مقامات هي الجنة والمطهر والجحيم، غير أنه يبدل اسم المطهر فيجعله «مقام التافهين غير المذنبين ممّن لا يستحقون الجنة ولا النار». وبمراجعة الكتاب بمجمله تتضح للقارىء المعايير التي بموجبها ترضى محكمة محفوظ الوهمية على الحكام فتدخلهم الجنة أو تغضب فتزجّ بهم في النار، أو تراهم أهون شأناً من رضاها وغضبها فتبعث بهم إلى مقام التافهين. أهل الجنة هم الحكام الأقوياء الذين يحافظون على استقلال البلاد ووحدتها الوطنية فيعملون على رفعتها بين الأمم، وفي مقابل ذلك تغفر لهم مثالبهم الشخصية واستبدادهم ونزواتهم... إلى آخره. أما أهل النار فهم الحكام الأنانيون والضعفاء الذين يقدّمون مصالحهم الشخصية على مصلحة البلاد ويفرّطون في وحدتها وأمنها واستقلالها بسوء سياستهم وإهمالهم وتقاعسهم عن أداء الواجب. وأما التافهون الذين لا يحظون

بالجنة ولكنهم ينجون من النار فهم الحكام الذين خلصت نيتهم ولكنهم كانوا أضعف من أعباء الحكم أو كانت ظروف البلاد كما وجدوها تستعصي على الإصلاح أو أنهم واجهوا قوى كانت أعتى منهم.

تعتمد المحكمة في عملها التسلسل التاريخي فتبتدىء بالملك مينا، أعظم ملوك الأسرة الأولى، وأول من وحّد شماليّ مصر وجنوبيّها في مملكة واحدة، وتتدرّج صعوداً أو هبوطاً ـ حسبما شاء القارىء أن يفهم حركة التاريخ، ولعل الثانية أصح في رصد ما حلّ بمصر كما هو مصوّر في الكتاب ـ حتى تصل إلى النظر في أمر السادات. والطريف أن المحكمة تستبعد من دائرة اختصاصها مساءلة الحكام الأجانب الذين جلسوا على عرش مصر في فترات مختلفة من تاريخها، وهكذا لا يمثل أمامها أحد من الفرس، أو البطالمة، أو الرومان، أو حتى الفاتحين العرب، كما أنها تتحرّج من إصدار أحكام نهائية في شأن الشخصيات القبطية أو الإسلامية التي لعبت دوراً في تاريخ مصر، وإنما تدرس حالاتهم ثم تحيلهم إلى محاكمهم الدينية الخاصة بتزكية أو تأنيب يناسب الحال. أما الحكام الأجانب الذين يتسمون بـ «نزعة مصرية» ويعملون لرفعة مصر، فإن المحكمة تعتبرهم مصريين، ومن هؤلاء علي بك الكبير ومحمد علي باشا.

والطريف أيضاً أن هذه المحكمة الأخروية تتّبع تقليداً لا وجود له في محاكمنا الدنيوية؛ ذلك أن الملك الذي تُبَرأ ساحته يسمح له بأن يحتل مقعده بين الخالدين في قاعة المحكمة ويصبح من حقه أن يدلي برأيه حامداً أو ناقداً في أفعال من تلاه من الملوك والحكام. وهذا التقليد طبعاً ابتداع من لدن الأديب نجيب محفوظ ييسر له أن يعلّق كيف شاء على سلوك حكام مصر دون أن يتورط شخصياً بشكل مباشر، كما أنه يضفي حيوية على الحوار بالإضافة المستمرة لعدد المشتركين فيه، ومن ناحية أخرى فإنه يتيح للمؤلف أن يوظف شخصياته توظيفاً رمزياً يتجاوز أشخاصهم إلى قيمة مجردة فيصبحون تجسيداً لفكرة أو مذهب معين.

وهكذا فإن الملك مينا موحِّد مصر العليا ومصر السفلى يصبح رمزاً لمبدأ الوحدة الوطنية، ونجد تعليقاته جميعاً تدور على هذا المحور، كما أن «أبنوم»، أحد ثوار الفترة الممتدة ما بين سقوط الدولة المصرية القديمة وقيام الدولة

الوسطى، يصبح رمزاً للثائر الأبدي والرافض المطلق، فيضع نجيب محفوظ في فمه تلك اللغة التي ألفناها تماماً في أعمال الروائي العظيم وفكره الاجتماعي. . . لغة البطل الثوري المقاوم للظلم الاجتماعي، المؤمن بالاشتراكية والعلم، العازف عن الدين والموروثات. والحق أن اللغة في هذا الموضع وفي غيره من الكتاب تنضح بالمصطلح العصري على الرغم من أن المتحدثين يبعدون عنا آلاف السنين. يقول أبنوم في تبرير ثورته إن الضعف كان قد حلّ بملك البلاد ممّا نتج عنه أن «استقلّ حكام الأقاليم بأقاليمهم واستبدّوا بالأهالي، فرضوا المكوس الجائرة، ونهبوا الأقوات، وأهملوا أي إصلاح للريّ والأرض، وانضمّ إليهم الكهنة حرصاً على أوقافهم، يبيحون لهم بفتاواهم الكاذبة كل منكر. . . وكلما قصدهم مظلوم طالبوه بالطاعة والصبر ووعدوه بحسن الجزاء في العالم الآخر. . .». يأخذ أبنوم في النهاية مجلسه بين الخالدين ويشترك مثل غيره في تقويم أعمال لاحقيه، ويستمر يثير الحنق بآرائه الشعبية الثورية بين الفراعنة العظام الذين يقبلونه على مضض بأمر أوزوريس الذي لا يُرَدّ.

وحين ندخل القرن التاسع عشر للميلاد ويمثل محمد علي باشا مؤسس مصر الحديثة أمام العرش فإن أبنوم ينتقده ويفسر فشل دولته بمعاييره الثورية التقدمية: «لم يكن إيمانك بالشعب كاملاً ولا حبك له بالقدر الذي يجعلك توظف جهدك الحقيقي لإحيائه ودعمه. استخدمت الفلاح في سبيل الأرض والدولة وكان الواجب أن توجه كل مؤسسة لخدمة الشعب. . .»، أما حين يأتي دور سعد زغلول فإن أبنوم يهلل له: «لقد قمت أنا بأول ثورة شعبية في نهاية الدولة القديمة وقمت أنت بالثورة الشعبية الثانية بعد آلاف السنين، فأنت أخي وخليفتي وحبيبي». كذلك يحيي عبد الناصر ويشهد له بأن: «الفقراء لم ينعموا بالأمان والأمل في عهد ـ بعد عهدي ـ كما نعموا في عهدكم. . .».

وإذا كان أبنوم يمثل الاستقطاب الثوري العلماني، فإن إخناتون يمثل بطبيعة الحال الاستقطاب الديني، ومن أصلح منه وهو أول من دعا لوحدانية المعبود، وهو الذي انغمس في الإصلاح الديني وهز معتقدات الناس حتى انهار ملكه وتشتتت الإمبراطورية المصرية العظيمة التي ورثها؟ وحين يظهر الإسلام على

مسرح الأحداث فإن إخناتون يهلل له باعتباره الانتصار النهائي لدعوته القديمة، على حين ينظر بقية الفراعين والثائر أبنوم إلى العرب باعتبارهم مجرد غزاة جدد. هكذا يمثل أبنوم وإخناتون قطبين متنافرين في الكتاب: الأول يرى أن مشكلة المصريين هي مشكلة الخبز، والثاني يرى أنها مشكلة لاهوتية، وهو تنافر قديم عند نجيب محفوظ طالما ظهر في رواياته، وليس يخفى على القارىء الفطن أين تتجه عواطف الكاتب الكبير.

من أساليب محفوظ في هذا الكتاب أن يلجأ إلى إسقاط الحاضر على الماضي، وهو بذلك يبين كيف أن التاريخ يكرّر نفسه، كما أنه يستخدم الماضي البعيد لإعادة تقويم الماضي القريب أو الحاضر. وهو ـ إلى جانب هذا وذاك ـ يقول ما يريد بغير أن يضطر لعبور الأسلاك الشائكة التي تحيط بالقضايا الساخنة والمواضيع السياسية الحسّاسة. ومن ذلك أن الملك «سيكننرع» الذي كان يحكم جنوبي مصر إبّان حكم الهكسوس لمصر الشمالية (وبالمناسبة هو أحد أبطال رواية نجيب محفوظ التاريخية كفاح طيبة) والذي خاض حرباً خاسرة ضد الهكسوس، يُسأل في المحكمة إن كان قد استنفد «جميع الوسائل السياسية قبل الدخول في معركة غير متكافئة». ولا يملك المرء إلا أن يحسّ بأن هذا السؤال بصيغته العصرية إنما يُقصد به عبد الناصر وحرب يونيه ١٩٦٧.

ومرة أخرى في أثناء محاكمة الملك «تحتمس الأول» الذي كان من إنجازاته إخماد ثورة في سورية التي كانت في ذلك الوقت جزءاً من الإمبراطورية المصرية، يدور هذا الحوار بين الملك ومستجوبيه من الخالدين:

ـ ما سبب قيام الثورة في سورية؟
ـ التخلص من دفع الجزية.
ـ ألم تترك حامية بها كما فعلت في بلاد النوبة؟
ـ كلا، قد أشفقت من تمزيق قواتي وأبقيت عليها درعاً للطوارىء.
ـ هكذا نحصد ما زرعنا!

ذلك الحوار إنْ نُزع من سياقه وأسقط عنه برقعه التاريخي الذي يكشف أكثر مما يستر، هل يكون شيئاً غير تعريض بالسياسة المصرية التي أدت إلى نجاح

الانفصال السوري من الوحدة سنة ١٩٦١؟

ويمضي نجيب محفوظ خطوة أبعد في قراءته للحاضر في الماضي حين نصل إلى محاكمة الملك «سيتي الأول» الذي حارب الحثيين واستردّ منهم فلسطين ثم عقد معهم معاهدة صلح. يسأله تحتمس الثالث:

ـ لِمَ لم تستمر في محاربة الحثيين؟

ـ شعرت بأن جيشي قد أنهكت قواه، بالإضافة إلى أن الحثيين كانوا قوماً أشداء في القتال.

ـ المعاملة الوحيدة المجدية مع عدو قوي هي القضاء عليه لا عقد معاهدة صلح معه!

ـ معاهدة الصلح بديل معقول عن حرب غير مجدية.

ولا يجد القارىء عناء كبيراً هنا في اكتشاف الموازاة الكاملة بين سيتي الأول والسادات من ناحية والحثيين والإسرائيليين من ناحية أخرى. وربما كان الفارق الوحيد هنا هو أن السادات لم يسترد فلسطين مثلما فعل سيتي الأول، أو لعلّ الانتصار الجزئي في سنة ١٩٧٣ واسترداد سيناء بمعاهدة الصلح هما المقابل لانتصار سيتي الأول في قصد الكاتب.

★ ★ ★ ★

من أمتع الفصول في كتاب نجيب محفوظ تلك الفصول الأخيرة التي يخصصها لمحاكمة زعماء مصر الحديثة من زمن محمد علي إلى السادات، مروراً بأحمد عرابي وسعد زغلول ومصطفى النحاس وعبد الناصر وغيرهم... القارىء بطبيعة الحال قريب الصلة بهذه الشخصيات وهو قد زامن الكثيرين منها، كما أن بعض هذه الشخصيات قد عاصرت ـ بل عرفت بعضها بعضاً ـ والآن تجتمع كلها في الأبدية لتقديم الحساب أمام عرش أوزوريس، أم ترى نسقط الأقنعة فنقول عرش نجيب محفوظ الذي اختار أن يدلي بشهادته على عصره، بل على تاريخ مصر كله في هذا الكتاب؟ ومما يزيد هذه الفصول متعة أن الكاتب يواجه هذه الشخوص ببعضها بعضاً في أثناء المحاكمة فنراها تتقاذف وتتراشق كثيراً وتتصافح وتتصافى قليلاً، ولكنها في الختام وبقرار المحكمة المقدسة تحتل مقاعدها

بين الخالدين باعتبارها من أبناء مصر الصالحين.

ولننظر الآن في بعض التفاصيل المُشْغِفَة لهذه المحاكمات. لقد رأينا فيما سبق كيف انتقد الثائر أبنوم محمد علي ولكنه كان انتقاداً لا يجحف مؤسس مصر الحديثة حقه، بل إننا نرى الملك «خوفو» يقول في أسرته معجباً: «كأنها أسرة فرعونية جديدة، رغم أصلها الأجنبي»، ونرى إيزيس ـ التي ترمز لمصر أمّ الجميع ـ تقول: «من أجل «إنجازاتهم» أعتبر هذا الحاكم الأجنبي من أبنائي». ومن الطريف أن النقد الذي يُوجّه لمحمد علي هو نفسه الذي يُوجّه لعبد الناصر ـ الرجل الذي قوّض حكم أسرته في مصر ـ فنرى تحتمس الثالث يلوم محمد علي على الانهيار السريع لإمبراطوريته فيقول له: «.. هذا يعني أن إدراكك رغم ذكائك كان ناقصاً، لم تدرك أبعاد الموقف الدولي جيداً، فتحديتَه وأنت لا تدري، وعرّضت نفسك لقوة لا قبل لك بها». ومن ناحية أخرى نرى مصطفى النحاس يقول لعبد الناصر إن الاستبداد قد أفسد عليه أجمل قراراته، وإن تحدّي القوى العالمية قد قاده إلى الهزائم المخجلة والخسائر الفادحة، وإنه لم يفد من الرأي الآخر ولم يتعظ بتجربة محمد علي. ونرى الآراء تتفاوت في أحمد عرابي ما بين التعاطف حيث يقول له إخناتون: «إنك رجل طيب فَجَرَتْ عليك النهاية المقدرة للقلوب الطيبة»، وما بين النقد اللاذع في كلمة الحكيم «بتاح حتب»: «هكذا ثرت من أجل حرية الشعب فجررت عليه احتلالاً أجنبياً..».

إلا أن كاتبنَا يدّخر بعضاً من ألذع نقده لعبد الناصر، وإن كان ينبغي أن نسارع فنقول إنه أيضاً يسبغ عليه من آيات الحمد والثناء الشيء الكثير. فنرى رمسيس الثاني أعظم فراعين مصر قاطبة يقرن عبد الناصر بذاته في العظمة فيقول له: «كلانا يشعّ عظمة تملأ الوطن وتتجاوز الحدود». ولكنه أيضاً يقرنه بذاته في ما هو دون العظمة: «... وكلانا لم يقنع بأعماله المجيدة الخالدة، فأغار على أعمال الآخرين ممن سبقوه». وهذا اعتراف من رمسيس الثاني بما صنع من محو أسماء سابقيه من على المعابد والمسلات ووضع اسمه محلها، وهو أيضاً تعريض بما كان في عهد عبد الناصر من إغفال حق ثورة سنة ١٩١٩ وزعامة سعد زغلول وكفاح حزب الوفد من بعده برئاسة مصطفى النحاس. هذا طبعاً إلى جانب

غمط الحق التاريخي لمحمد علي في تأسيس مصر الحديثة. ويستمر الفراعين القدامى في توبيخ الفرعون الحديث فيقول له تحتمس الثالث: «على الرغم من نشأتك العسكرية فقد أثبتّ قدرة فائقة في كثير من المجالات إلّا العسكرية، بل إنك لم تكن قائداً ذا شأن بحال من الأحوال!». وهذه طبعاً إشارة واضحة للهزائم العسكرية العديدة في عهد عبد الناصر سواء في حرب السويس أو حرب ١٩٦٧ أو الفشل في مواجهة الانقلاب السوري سنة ١٩٦١ أو الخسائر الفادحة في حرب اليمن. ويواصل زعماء مصر المحدثون ما بدأه أسلافهم الفراعنة، فيلوم سعد زغلول عبد الناصر على حكمه الاستبدادي، إلا أن أمرّ النقد يأتي على لسان مصطفى النحاس، وهو توزيع موفّق للأدوار من ناحية الكاتب. فالنحاس هو الزعيم الشعبي الذي خلعه عبد الناصر من على عرشه وقذف به في دائرة الظلّ حتى وفاته وكأنه لم يكن رئيس حزب الأغلبية، وأكثر زعماء مصر شعبية لما يربو على عشرين عاماً. ينفجر النحاس من موقع الخالدين في عبد الناصر، فيقول:

«أغفلت الحرية وحقوق الإنسان، ولا أنكر أنّك كنت أماناً للفقراء ولكنك كنت وبالاً على أهل الرأي والمثقفين وهم طليعة أبناء الأمة، انهلت عليهم اعتقالاً وسجناً وشنقاً وقتلاً حتى أذللت كرامتهم وأهنت إنسانيتهم ومحقت إيجابيتهم وخرّبت بناء شخصياتهم، والله وحده يعلم متى يعاد بناؤها، أولئك الذين جعلت منهم ثورة ١٩١٩ أهل المبادرة والإبداع في شتى المناشط السياسية والاقتصادية والثقافية...».

«ليتك تواضعت في طموحك... إن تنمية القرية المصرية أهم من تبنّي ثورات العالم، إن تشجيع البحث العلمي أهم من حملة اليمن، ومكافحة الأمية أهم من مكافحة الإمبريالية العالمية. وا أسفاه لقد ضيّعت على الوطن فرصة لم تتح له من قبل...».

ولا يملك القارىء هنا إلا أن يحسّ بنبضات قلب نجيب محفوظ في هذه الكلمات .إن المرارة هنا مرارة كاتب ملتزم كان يؤمل الكثير في ثورة ١٩٥٢، لكن أمله خاب، وهي مرارة المثقف الليبرالي الذي عاصر وشهد خنق الحرية بيد من

كان يؤمل به خلاصها. ومن هنا نلمس تردد أوزوريس قاضي الآخرة قبل تـزكية عبد الناصر للانضمام للخالدين: «... قليلون من قدّموا لبلادهم مثلما قدّمت من خدمات، وقليلون من أنزلوا بها مثلما أنزلت من إساءات...».

وأخيراً يأتي دور السادات أمام العرش، ولنلاحظ على الفور أن محـاكمته أهون بكثير من محاكمة عبد الناصر، وأن الآراء لا تتضارب في مصيره كما حدث مع سلفه، وأن أغلب النقد الذي يوجّه إليه يأتي من عبد الناصر نفسـه. وفي النهاية يحتل مجلسه بيسر بالغ بين الخالدين. يقول له عبد الناصر معاتباً: «كيف هان عليك أن تقف من ذكراي ذاك الموقف الغادر؟». فيرد السادات: «اتخذت ذلك الموقف مضطراً إذ قامت سياستي في جوهرها على تصحيح الأخطاء التي ورثتها عن عهدك»، ويحاسبه عبد الناصر مرة أخرى على سياسته العربية التي «قضت على مصر بالانعزال والغربة» فيدفع السادات التهمة عن نفسه بقوله: «لقد ورثت عنك وطناً يترنّح على هاوية الفنـاء، ولم يمدّ لي العـرب يَدَ عَـوْنٍ صادقة، ووضح لي أنهم لا يرغبون في قوتنا كي نظل راكعين تحت رحمتهم، فلم أتردد في اتخاذ قراري». ويلومه مصطفى النحاس قائلاً: «سمعت عن دعوتك إلى الديمقراطية فدهشت، ثم تبين لي أنك تريد حكماً ديمقراطياً تمارس على رأسه سلطاتك الديكتاتورية!». فيرد السادات بعباراته التي لم يملّ ترديدها في حياته: «أردت ديمقراطية ترعى للقرية آدابها وللأبوة حقوقها». وهكذا... حتى ترحب به المحكمة بين الخالدين من أبناء مصر، وتعده بتزكية مشرّفة ليقدّمها إلى محكمته الأخرى، أي العربية الإسلامية. ولا يستطيع المرء أن يتكهّن إن كـانت هذه التزكية ستنفعه كثيراً في الظروف العربية الراهنة. ولكن لا بد أن نقرر أن تقويم الكاتب لشخصيّ عبد الناصر والسادات وأضرار سياساتها يبدو راجحاً في جانب الأخـير، وهي شهادة من أديبنـا العظيم قـد يختلف معهـا الكثـيرون في مصر وخارجها، ولكنها يجب أن تُحترم وأن تؤخذ بمنتهى الجدية، فهي شهادة رجل هو ـ بتاريخه وإخلاصه وكتاباته ـ جزء من ضمير مصر المعاصرة بلا نزاع.

- ٢ -

العائش في الحقيقة

هل عاش إخناتون في «الحقيقة» أم في «الوهم»؟*

استهلّ نجيب محفوظ ـ كما هو معروف ـ حياته الأدبية بكتابة الرواية التاريخية حيث كتب ثلاث روايات مستقاة من تاريخ مصر القديم هي عبث **الأقدار** و رادوبيس و كفاح طيبة. كان ذلك في أواخر الثلاثينات ومطالع الأربعينات. ثم لم يلبث أن انصرف عن كتابة الرواية التاريخية واتجه إلى رصد الواقع المعاصر وتفسيره في رواياته الاجتماعية العديدة، ثم في روايات ما بعد المرحلة الواقعية التي تنحو إلى معالجة الواقع عن طريق الرمز واللغة الشعرية الموحية وتيّار الشعور وغير ذلك من أساليب الرواية الحديثة، رحلة تطور فني قطعها كاتبنا في ما يربو على أربعين عاماً وانقطع خلالها ما بينه وبين الرواية التاريخية تمام الانقطاع، ثم إذا بنا نجده يعود إلى تاريخ مصر القديم على غير انتظار فيكتب في سنة ١٩٨٣ أمام العرش، وهو كتاب يحوي الكثير من خصائص الرواية، وإن كان وصفه بالرواية يعد تجاوزاً، ولكن الذي يعنينا هنا هو أن مادة الكتاب(**) ـ الذي

(*) سبق نشرها مجتزأة في صحيفة الخليج التي تصدر في إمارة الشارقة بتاريخ ٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٨٥.

(**) انظر مراجعتنا لذلك الكتاب في الفصل الأول من هذه الدراسة.

يحاكم حكّام مصر منذ الفراعنة الأقدمين إلى عهد السادات ـ مستمد أغلبها من تاريخ مصر الفرعونية. ثم لا يكتمل حولان حتى نرى محفوظ يَرِدُ من جديد منبعه القديم فينهل منه ويخرج علينا بروايته التاريخية **العائش في الحقيقة** والتي تدور أحداثها في أواخر سنوات الأسرة الثامنة عشرة إبّان حكم إخناتون الشهير. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا على القارىء الناقد هو: ما الذي عاد بقصّاصنا إلى تاريخ مصر القديم؟ وما هدفه من كتابة رواية عن فرعون مصر العظيم الذي عاش وحكم قبل زهاء ثلاثة آلاف وأربعمائة عام؟ قبل أن نشرع في الإجابة على هذا السؤال في شيء من التفصيل، فلندع نجيب محفوظ نفسه يمهد لنا السبيل لتلك الإجابة. يقول الكاتب في حديث أجري معه سنة ١٩٧٣ ونشر ضمن مجموعة الأحاديث التي ضمها الناقد صبري حافظ في كتاب بعنوان **أتحدث إليكم**:

«إن ثمة تقسيماً يقسم الأدباء إلى أدباء الفعل الماضي وأدباء الفعل المضارع وأدباء المستقبل. وعندما تأملت نفسي وجدت أنني من أدباء الفعل المضارع. . . من أدباء الحاضر. لا أحب الكتابة عن الماضي، ولا يستهويني التنبؤ بالمستقبل. بل إن تجربتي في الرواية التاريخية فشلت من زاوية النظرة التاريخية لأنني حوّلت فيها الماضي إلى حاضر» (انظر نجيب محفوظ، **أتحدث إليكم**، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧، ص ٩٢).

نجيب محفوظ إذاً حين يكتب عن التاريخ فهو إنما يفعل ذلك وعينه على الحاضر. هو يستخدم الماضي قناعاً للحاضر يقف وراءه ويقول ما لا يستطيع أن يقوله جهاراً نهاراً بحكم المحظورات السائدة. وهو أيضاً يلجأ إلى التاريخ باعتباره تجربة مكتملة منتهية يسهل تقويمها واستخلاص العبرة منها والانتفاع بها في الحكم على الحاضر وتوجيهه هذه الوجهة أو تلك. فعل محفوظ ذلك منذ أربعين عاماً في **كفاح طيبة** حين كتب عن النضال الوطني لتحرير مصر من حكم الهكسوس الغزاة وهو يبطن تأجيج الشعور الوطني ضد حكم الأتراك والإنجليز. اليوم يفعل محفوظ الشيء نفسه ثانية إذ يكتب عن إخناتون في روايته المتأخرة **العائش في الحقيقة**.

قبل أن نلتفت إلى الرواية يجدر بنا أن نلقي نظرة سريعة على تاريخ إخناتون الحقيقي. هو أمنحتب الرابع أحد فراعين الأسرة الثامنة عشرة الذي حكم لمدة سبعة عشر عاماً في القرن الرابع عشر قبل الميلاد. بعد توليه الحكم بدّل اسمه من أمنحتب ـ الذي معناه «آمون راضٍ» إشارة إلى كبير آلهة مصر العتيد آمون ـ إلى إخناتون الذي يعني «خادم أتون»، وآتون هو قرص الشمس الذي يرمز إلى الإله الأحد الذي اهتدى إليه إخناتون وانشغل بالدعوة إليه وسخّف من أجله سائر الآلهة القديمة المعبودة في مصر وفي مستعمراتها، وخاصة آمون الذي مُحي اسمه من النقوش والمعابد، وعانى كهنته الأمرّين بسبب زوال نفوذهم مع زوال نفوذ الإله الذي يخدمونه. والجدير بالذكر هنا أن أتون كان إلهاً معبوداً من قبل إخناتون إلا أنه كان واحداً من زمرة آلهة حتى جاء إخناتون فجعله إلهاً مطلقاً.

حين اعتلى إخناتون العرش كانت الإمبراطورية المصرية التي أسّسها تحتمس الثالث قبل مائة عام ـ والتي كانت تضم فينيقيا وفلسطين والنوبة ـ في غاية من الازدهار والقوة يهابها الأعداء، وينعم بحمايتها الأصدقاء، وتتدفق عليها الثروات من التجارة والفتوحات. ولكن انصراف إخناتون عن شئون الدولة واستغراقه في أمور الدين الجديد والدعوة إليه واضطهاد رافضيه بثّ الفرقة داخل البلاد وشجّع عليها الأعداء وخرّب الاقتصاد، فما انتهى حكمه إلا ومصر متقلصة الحدود متفرقة الصفوف. وبعد وفاته سرعان ما انتهى حكم الأسرة الثامنة عشرة وآل العرش إلى القواد العسكريين الذين أمسكوا بزمام الأمور.

هذا هو موجز تاريخ إخناتون الذي يختلف في أمره المؤرخون، ففريق منهم يرى فيه الروحانيّ المثاليّ الذي أدخل فكرة التوحيد لأول مرة في تاريخ البشرية، والفريق الآخر يراه مثالاً للتعصب الديني تسبب بهوسه في تفتيت وحدة مصر وتخريبها.

فأين يقف محفوظ في تصويره لإخناتون وعصره من هذا كله؟ هذا ما سنحاول استشفافه الآن من الرواية نفسها. تتخذ الرواية شكل رحلة للبحث عن الحقيقة، فالراوي هو مؤرخ مصري شاب من الجيل التالي لعصر إخناتون مباشرة نشأ في صباه لا يسمع اسم إخناتون إلا مقروناً بصفة «المارق» مشفوعاً

باللعنات لما جرّه حكمه على البلاد من فرقة وخراب. وحين يمر مؤرخنا الشاب أثناء رحلة نيليّة بمدينة «آخت آتون» ـ التي بناها إخناتون وكرّسها للإله الجديد ويرى كيف أنها هُجرت وصارت مدينة أشباح فإنه يقرّر ـ على حد قوله ـ إنه يريد «أن يعرف» كل شيء عن هذه المدينة وصاحبها، عن المأساة التي مزقت الوطن وضيعت الإمبراطورية.

وهكذا يبدأ في إجراء سلسلة من المقابلات مع من تبقّى من رجال الدولة ونسائها الذين عاصروا إخناتون وكانوا له أعداء أو أصدقاء، مخلصين أو منافقين، مقرّبين أو مبعدين. تبدأ المقابلات بكبير الكهنة آمون، وهو بطبيعة الحال على رأس الأعداء المناهضين، وتنتهي بنفرتيتي الملكة المخلوعة زوجة إخناتون وشريكته في الحكم والعقيدة الجديدة حتى تخلت عنه في أواخر أيامه لأسباب مجهولة.

ومن خلال هذه المقابلات تبرز لنا صورةٍ لإخناتون تتأرجح بلا قرار بين القداسة وبين الجنون، بين الصلابة وبين التخنث، بين السماحة وبين التعصب، طبقاً للزاوية التي يُنظر منها إلى شخص ذلك الفرعون المحيّر وأعماله.

من المعروف تاريخياً أن ديانة إخناتون كانت ديانة طبيعية تدعو إلى الحب والسلام والتمتع بالوجود إلاّ أنها كانت تفتقر إلى نظام أخلاقي يفرض الأوامر والنواهي ويقرر لها الثواب والعقاب. وغاية ما كان إله إخناتون يرتجيه من البشر هو أن يسبّحوا بحمد الشمس لما تمنحهم من الدفء والحياة. وهذا فارق جوهري بين «آتون» وبين آلهة مصر السابقة التي لا تخلو من الصرامة الواجبة لمواجهة نوازع الشر في الإنسان.

على ضوء هذا الكلام نستطيع أن نفهم المنظور الذي منه يرى كاهن آمون إخناتون وإلهه الجديد إذ يقول للمؤرخ الباحث عن الحقيقة: «كان ضعيفاً لحد الحقد على الأقوياء جميعاً من رجال وكهنة وآلهة، وقد اخترع إلهاً على مثاله في الضعف والأنوثة... وتصوّر له وظيفة وحيدة هي الحب، فكانت عبادته رقصاً وغناءً وشراباً، وغرق في مستنقع الحماقة مُعْرِضاً عن واجباته الملكية على حين كان رجالنا المخلصون في الإمبراطورية وأحلافنا الأوفياء يتساقطون تحت ضربات

العدو. . . حتى ضاعت الإمبراطورية وخرجت مصر وخوت المعابد وجاع الناس. . .».

فإذا نظرنا إلى الأمور من المعسكر الآخر نجد نفرتيتي تصف كبير الكهنة بأنه «داهية لا يدافع عن الإمبراطورية على حين أنه يدافع عن نصيب معبده من الأغذية والكساء والخمور»، ونجد إخناتون يصف الكهنة بأنهم «دجالون يستعبدون الضعفاء وينشرون الخرافات (بينها) قلوبهم ثملة بحب الدنيا. . .».

إن الأسلوب الذي اختاره محفوظ لكتابة روايته والذي شرحناه آنفاً أسلوب يتيح له ضرباً من الحياد الفني في عرضه للمواقف والميول المتناقضة المتصارعة. إلا أن حياد محفوظ هو دائماً حياد إيجابي بمعنى أنه فيما وراء حيدة الفنان الظاهرية فهناك دائماً رأيه الخاص وموقفه الفكري المنحاز لجانب أو آخر والذي يتبدى للعين المدقّقة التي تتقصى الرأي الكامن في أسلوب العرض والانتقاء الذي ينتهجه الفنان بالرغم من حياده المخادع.

لا جدال في أن محفوظ يرسم إخناتون في صورة مثالية، فهو يتبدى لنا شاعراً مرهف الحس، أو صوفياً اختبر لحظة كشف إلهي. وهو أيضاً نبيّ يدعو البشر إلى دين يقوم على الحب والسلام ونبذ الكره والتناحر والعداء. ولكنه أيضاً يصوره حاكماً أهمل شئون الحكم والرعية بانهماكه في الغيبيات، وبَثُّ الفرقة وأثار الإحن بين بني بلده بتعصبه لدين دون سائر الأديان، فجرَّ الدمار على وطنه في الداخل والخارج على الرغم من حسن نيته.

يقول الحكيم آي ـ مربِّ إخناتون ـ دفاعاً عن أمّ الفرعون التي حمّلها الكهنة مسئولية انحراف ابنها الديني: «الحق أنها أرادت أن يلمّ ابنها بديانات آلهة بلاده جميعاً وكانت تحلم بأن يحلّ «آتون» محل آلهة الإمبراطورية باعتباره الشمس التي تنفث الحياة في كل مكان، فتؤلف بين رعاياها برابطة الدين القوية لا بدافع القوة وحدها. كانت ترمي إلى وضع الدين في خدمة السياسة من أجل مصر، ولكن ابنها آمن بالدين دون السياسة بخلاف ما قصدت، وأبت طبيعته أن يجعل الدين في خدمة أي شيء (بل أراد) أن يجعل كل شيء في خدمة الدين. الأم طرحت سياستها عن وعي وتدبير ولكن الابن صدّق وآمن وكرّس حياته لرسالته حتى

ضحّى بوطنه وإمبراطوريته وعرشه».

وحين يجابه قواد إخناتون مليكهم بالأوضاع المتدهورة في البلاد فإنه يسألهم عن مقترحاتهم فيجيبه حورمحب قائد الحرس: «لا مفرّ من إعلان الحرية للأديان. . .» إلا أن إخناتون يصمّ آذانه عن هذه الدعوة الليبرالية العلمانية ويمضي في سياسة فرض العقيدة الواحدة وتحكيم الغيب في شئون الدنيا حتى النهاية الأسيفة.

وهذا ـ في رأينا ـ جوهر رسالة محفوظ إلى القارىء ورأيه الظاهر المستتر. إن «العائش في الحقيقة» هو عنوان ينطوي على مفارقة، وليس إخناتون إلا «عائشاً في الخيال» أو الغيب أو الوهم أو ما شاء القارىء من مرادفات. بعبارة أخرى يريد محفوظ أن يقول إن حقائق الدين شيء وحقائق الدنيا شيء آخر، وإن الدول لا تقوم على التعصب الديني وإنما على حرية العبادة والمساواة في الحقوق والواجبات بين أبناء النحل والديانات. إن هذه الرواية هي رسالة محفوظ للتيارات الدينية المتعصبة، وهي رده على الدعوة المتصاعدة لتطبيق الشريعة الإسلامية في وجه كل الاعتبارات، وهي تحذيره بشواهد التاريخ من الانجراف في تيّار معلوم المصير.

- ٣ -

يوم قُتِلَ الزعيم

شهادة نجيب محفوظ على عصر السادات*

نستطيع أن ندرج قصة يوم قتل الزعيم بلا تردد في ذلك القسم من نتاج محفوظ الذي يمكن الاصطلاح على تسميته «بالأعمال الآنية»، ونعني به كتابات محفوظ القصصية والروائية التي تتعامل بصورة مباشرة مع معطيات الواقع المصري السياسي والاجتماعي في اللحظة الراهنة والتي تخلو من النظرة الإنسانية العريضة التي تَعْبُرُ بالعمل الأدبي حواجز الزمان والمكان، وهو ما يميز أغلب أعمال أديبنا الكبير.

هذه الاهتمامات الآنية المحلية كان لها دائماً القدرة على التسلل إلى أعمال محفوظ والتأثير على فنيّتها بدرجات تتفاوت من مرحلة إلى أخرى ومن عمل إلى أخر، فنحن نجدها واضحة في القاهرة الجديدة في فترة الأربعينات ونجدها كذلك في السُّمّان والخريف و ميرامار بين روايات الستينات حيث ينقد محفوظ بعض سلبيات ثورة ١٩٥٢ . إلاّ أنّ هموم الكاتب الناتجة عن معايشته لمعاناة وطنه السياسية والاجتماعية تمعن في التغلغل في أعماله والتأثير على محتواها وشكلها منذ الهزيمة العربية في يونيه ١٩٦٧ ، فنشهد أعمالاً مثل تحت المظلة و الحب تحت

(*) كتبت سنة ١٩٨٦ وبُثّت من قسم الخدمة العربية في هيئة الإذاعة البريطانية (الـ بي بي سي) في لندن.

المطر و الكرنك في أواخر الستينات وفي السبعينات، كما نَلْقَى الباقي من الزمن ساعة و أمام العرش في الثمانينات. وقد كان من الطبيعي أن تترك صدمة الهزيمة ـ وتداعياتها الفادحة سياسياً واجتماعياً ـ بصماتها التي لا تُمحى على أعمال كاتب إنساني ملتزم مثل نجيب محفوظ. والحق أن محفوظ نفسه على وعيٍ كامل بطبيعة أعماله هذه، إذ يقول في أحد أحاديثه مع النقاد مما نشر في كتاب أتحدث إليكم من إعداد صبري حافظ:

«إن لديَّ استعداداً لأن أكتب قصة من هذا النوع خدمةً لرأي أحترمه، ولظروف سياسية أحب أن أمارس دوري فيها، حتى لو قُدِّر لهذه القصة أن تموت فور انتهاء المناسبة التي كتبت عنها ومن أجلها» (انظر ص ١١١ من المرجع المذكور).

يَوْمَ قُتِلَ الزعيم، هي قصة من هذا النوع كما أسلفنا، فأمّا «اليوم» فهو السادس من أكتوبر سنة ١٩٨١، وأما «الزعيم» القتيل فهو أنور السادات. والقصة التي لا تبلغ صفحاتها التسعين تدور حول معاناة الشباب المصري وضياعه نتيجة للتوجهات السياسية والاقتصادية الخاصة بعصر السادات. يحكي محفوظ القصة من خلال عدّة وجهات نظر كما فعل سابقاً في روايته المشهورة ميرامار، ووجهات النظر هنا هي للشخصيات الرئيسية الثلاث: الجَدُّ «المحتشمي» وحفيده «علوان» وخَطِيبَته «رَنْدَة». أمّا الجد فهو عجوز طيب بلغ الثمانين وتصالح مع ذاته بعد حياة مديدة حافلة عاصر فيها تحولات السياسة وتجارب الشعب المصري من أيام سعد زغلول إلى أيام السادات، وشخصية الجد هذه هي من «الأنماط الأصلية» archetype المألوفة في أعمال محفوظ وهي تذكّرنا تذكيراً قوياً بشخصية «عامر وجدي» في **ميرامار** و «عم عبده» في **ثرثرة فوق النيل**، ولعله يرمز بها في العمل الحالي كما في الروايتين السابقتين إلى وجه مصر الثابت الباقي العالي على كل ما يعتمل حوله من صيرورة وفساد. هو إذاً مصر اللازمانية وهو ـ رغم شيخوخته ـ المستقبل اللامتناهي، ولذلك فهو يواري رفاقه التراب الواحد بعد الآخر ويبقى ينتظر الموت ولكنه أبداً لا يموت. وكما أنه لازماني فهو أيضاً شموليُّ التوجُّه لا يحتويه عصر ولا مذهب ولا هو دينيّ تماماً ولا

دنيوي بالكامل بل ينطوي كل ذلك في بوتقة ذاته اللامحدودة. يُبرز محفوظ ملامح هذه الشخصية الفذّة من خلال عرضه لتسلسل الخواطر في ذهنها في لغة شعرية رائقة وبالغة العذوبة، في حين أنّ اللغة التي تنسكب فيها خواطر الحفيد وخطيبته لا ترقى إلى هذا المستوى، وهو تباين مقصود لا شكّ؛ إذ عن طريق اختلاف المستويات اللغوية يؤكد الروائي التعارض المعنوي بين الشخصية اللازمانية، الرمزية المدلول، وبين الشخصية الواقعية الآنيّة.

وأمّا الحفيد وخطيبته (علوان ورندة) فهما شابان متحابان من القطاع الأدنى من الطبقة الوسطى، يقطنان الحيّ نفسه والعمارة نفسها، تخرّجا من الجامعة والتحقا موظفين بالمصلحة الحكومية نفسها. وهما فتى وفتاة نزيهان مستقيمان، متديّنان في غير زهد ولا تزمُّت، محبان للحياة في غير ابتذال ولا تبرُّج. باختصار هما يمثلان فيما بينهما الملامح التقليدية العامة للشخصية المصرية الإيجابية المعتدلة (ولنلاحظ هنا عنصر الاستمرارية بين الجد في رمزيته، والجيل الجديد الناشىء في واقعيته). إلا أن هذين الحبيبين الخطيبين تطول خطبتهما سنوات ويشرفان على نهاية العقد الثالث من عمرهما بغير أمل في تحقيق حلم حياتهما بالزواج ـ فمن أين لهما بالمسكن والأثاث ونفقات المعاش في عصر الانفتاح الاقتصادي والتضخم المتزايد والأسعار البالغة عنان السماوات؟ من أين لهما بكل ذلك مع استقامتهما المتأصلة، في عصر صار شعاره «أنا ومن بعدي الطوفان»؟ تنفك إذاً الخطبة تحت ضغط أسرة الفتاة التي تخشى أن تتحول ابنتها إلى عانس، وتنهار قيمة الحب المطلقة أمام مجتمع صار فيه كل شيء نسبياً. وتُساق الفتاة أُضحِيَّةً على مذبح الاقتصاد إلى رئيسها في العمل الميسور الحال، ولكن لا تمضي أيام على الزواج حتى يتضح أنه ما أرادها إلا لاستغلال جمالها في فتح المزيد من سبل الثراء مع رجال المال والأعمال، فتثور الفتاة لكرامتها ويصير طلاق سريع. ومن ناحية أخرى فإن علوان الحفيد يكاد ينجرف أيضاً نحو الزواج من أرملة ثرية تكبره سناً، إلا أنه يفيق إلى نفسه في اللحظة الأخيرة. وبينما الحبيبان في حموة اليأس القاتل تصيب رصاصات السخط «الزعيم» في مقتل، كما يهجم علوان على رئيسه في العمل الذي سلبه حبيبته وأراد أن يتاجر بعِرضها فيضربه ضربة لا يحتملها قلبه المعتل فيسقط صريعاً.

وهكذا يسقط الرأس ويسقط أحد أذنابه البعيدة في لحظة واحدة ويدخل علوان السجن ولكن حكمه المخفّف لا يغلق الباب أمام الأمل في خروج مبكر إلى بداية جديدة وحبيبة مخلصة، منتظرة، وَحُدَته بها آلام كثيرة. الحبكة الروائية هنا مفتعلة بلا مراء وخطوطها شديدة التحديد والتوازي، إلا أن الإجادة الفنية التي لا تستعصي على محفوظ حين يبغيها ليست هي غايته الأولى هنا، إنما غايته رصد ملامح عصر رصداً ناقداً محذِّراً، مكتئباً حائراً، لكنه غير منقطع الأمل.

- ٤ -

نجيب محفوظ
ونموذج من هلع الإعلام الغربي
لدى فوزه بجائزة نوبل*

كانت الساعة عقيب الواحدة بعد ظهر يوم الخميس الموافق الثالث عشر من أكتوبر الحالي. كنت قد فرغت لتوي من إلقاء محاضرة تمهيدية على طلاب الصف الرابع حول أدب نجيب محفوظ ومراحل تطور فنه الروائي، ثم أويت إلى مكتبي طلباً للراحة في ساعة الغداء، وأخذت أنظر في بعض الأوراق استعداداً لمحاضرات بعد الظهيرة. يوم عادي مثل بقية الأيام أو هكذا بدا حتى دقّ الهاتف على مكتبي. رفعت السمّاعة متثاقلاً، ضيّق الصدر بهذا الإزعاج في ساعة جُعلت للراحة، وما إن سمعت ما قاله محدثي حتى استحال التثاقل حيوية ونشاطاً، وضيق الصدر حبوراً وانشراحاً. فجأة أصبح اليوم العادي يوماً تاريخياً، واللحظة المبتذلة خاصة، سامقة تتسنم ذروة الزمان. كان محدثي هو أحد مخرجي البرامج بالإذاعة العالمية الموجهة للـ بي بي سي. سألني إن كنت قد علمت أنه قد أعلن فوز الكاتب المصري نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب. لم أكن قد علمت. ولئن كان المأثور أن الجاهلين في سعادة وأن المعرفة مصدر شقاء، فلقد كانت تلك

(*) نشرت في جريدة الحياة عقيب إعلان فوز الكاتب بجائزة نوبل للآداب في تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٨.

اللحظة استثناء من القاعدة المأثورة. لم أكن على سابق معرفة بالمخرج الإذاعي الذي نقل إليّ هذا الخبر البهيج، وإنما كان غرضه من محادثتي ـ وقد نمى إلى علمه أن شخصي المتواضع على بعض الدراية بأدب نجيب محفوظ، وأني قد ترجمت روايته حضرة المحترم إلى اللغة الإنجليزية وكتبت عليه بعض الدراسات ـ كان غرضه أن يستقي من أحد المختصين بعض المعلومات ليقدم بها هذا النجيب محفوظ الذي لم يسمع به أحد(!) إلى ملايين المستمعين في أوروبا الغربية، والعالم الناطق بالإنجليزية. ولم يكن شيء أحبّ إلى قلبي من هذه المهمة، وعليه فقد توجهت إلى أحد استوديوهات الإذاعة حيث تم تسجيل حوار معي في محاولة لتبرير قرار اللجنة السويدية للآذان الأوروبية المأخوذة بما سمعت. ولنعـذرهم فالآذان الغربية قد اعتادت طويلاً أن تسمع من وسائل إعلامها أن العرب واحد من اثنين لا ثالث لهما: إما أنهم راكبو جمال في بوادٍ لا يدرك الطرف مداها أو خاطفو طائرات وقاتلو أبرياء. أما أن يقال لهم إن للعرب حضارة، وإن لهذه الحضارة مفكريها وشعرائها وقصاصيها وناقديها، فهذا كثير. ثم أن يقال لهم فوق ذلك إن أدب هذه الحضارة أدب رفيع القدر، إنساني التوجه، قادر على مخاطبة وجداناتهم المرفهة المهذبة وأنه لذلك يستحق أكاليل الغار «النوبلية» التي تعنو لها الجباه، فهذا شطط يخالف المعقول والمنقول ويستعصي على التصديق مرة واثنتين إلى أن يُسلَّم به كما يسلِّم المرء بالقضاء الذي لا رادّ له.

فرغت من تسجيل ذلك الحوار إذاً مع هيئة الإذاعـة البريـطانية وعـدت أدراجي إلى مكتبي في الجامعة. كنت ما زلت سكراناً بالنشوة أجيل الخـبر في وجداني كما يجيل الشارب الذوّاقة رشفة الخمر في فيه. فما كدت استقرّ في مقعدي حتى توالى رنين الهاتف لا ينقطع، فهذا المحرر الأدبي بجريدة الصنداي تلغراف وذاك صنوه بجريدة الإنديبندنت وغيرهما، وكلهم في حالة ذعر حقيقي يتخبطون منعدمِي الوزن في فضاء إخباري مخيف. فها هو خبر عالمي خطير الشأن: منح جائزة نوبل في الآداب لروائي مصري لا يعرفون كيف ينطقون اسمه، ناهيك بما يعدو ذلك. المطبعة في الانتظار والجريدة لا بد أن تصدر بعد ساعات، ولكن ليس في أرشيفهم ذكر لشخص يدعى نجيب محفوظ. لو أن الجائزة قدمت لشاعر

من المريخ، أو روائي من زحل أو المشتري، أو لكائن من كان من الكتّاب، وإن أتى من مجرّة غير مجرتنا الشمسية هذه بكاملها، لكان ذلك أهون عليهم ولكانوا حقيقين أن يعثروا في أراشيفهم على نبذة عنه من لون أو آخر. أما أن يقال لهم «نيجيب مهفوز» ومن مصر، فهذا هو التعجيز وطلب المحال، الخارج على الإمكان.

وقد يعنّ للقارىء المجبول على الإنصاف، البطيء إلى إدانة الغير، أن يجد لهم العذر. فهؤلاء «خواجات» أعاجم لا يفقهون العربية، ونجيب محفوظ حقاً قصّاص العربية الأشهر الذي تَقْرأ رواياته الملايين من الخليج إلى المحيط، ولكنه يكتب بالعربية لقرّاء العربية. قد يخطر هذا على البال، ولكن أجدر بالقارىء ألّا يضيّع شفقته في غير بابها. وَلْيَعْلَمَنَّ أن كتب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية وحدها لا تقل عن اثني عشر قام على ترجمتها نخبة من الأوروبيين المستشرقين والعرب المستغربين، وهي لم تطبع في بلاد «واق الواق» ولا جرى نشرها وبيعها عند سفح جبل «قاف»، وإنما طُبعت في لندن ونيويورك وغيرهما من حواضر الغرب، وعُرضت للبيع في مكتبات تلك المدن العامرة المأهولة. وهذه الدستة من الكتب المترجمة حتى الآن تمثّل قطاعاً متنوعاً من إنتاج محفوظ يصوّر مراحل تطور فنه الهامة. فمن المرحلة الواقعية هناك زقاق المدّق و بداية ونهاية وبعض قصص دنيا الله، ومن مرحلة ما بعد الواقعية هناك اللص والكلاب و المرايا و ميرامار و أولاد حارتنا و أفراح القبة و السمّان والخريف و الشحّاذ و الطريق و حضرة المحترم. وهذه الأعمال لم تترجم أمس أو أول أمس ولا قبل عام أو عامين، إنما ترجمت أولاها ـ وهي زقاق المدّق ـ سنة ١٩٦٦، وبعد ذلك توالت الترجمات طوال السبعينات والثمانينات. هذا إلى جانب أن في إنجلترا اثنتي عشرة جامعة بها أقسام لتدريس اللغة العربية وآدابها للطلاب الإنجليز، وفي تلك الدوائر الجامعية لا يمرّ يوم دون درس يُلقى حول نجيب محفوظ أو غيره من أعلام الأدب العربي. كما أن هذه الجامعات تقدّم فيها أطروحات للماجستير والدكتوراه محبّرة باللغة الإنجليزية تتناول أدب محفوظ، وهي متاحة لمن يشاء الاطّلاع عليها. بل إن هناك دراسات نقدية باللغة الإنجليزية لأدب نجيب محفوظ، منشورة على الملأ في هيئة كتب كاملة أو فصول في كتب أو مقالات في الدَّوْرِيّات الأدبية.

لا عذر إذاً للإعلام الغربيّ أنه أُخذ على غرة بفوز نجيب محفوظ بكـبرى جوائز الأدب العالمية، ولعل هذا يكون عظة لهم أن ينبذوا متوارثاتهم السلبية، القـديمة والمستجـدة، عن العرب، والتي لا ينفكـون يغذّون بهـا واعية المتلقي الأعزل، سامعاً كان أو مشاهداً أو قارئاً. ولعلهم يدركون أن العرب أصحاب حضارة قديمة متجددة، وأنهم مثل سائر خلق الله ليسوا خيراً خالصاً ولا شراً خالصاً، وأن مشاكلهم لها أسباب ولها حلول يُبحث عنها، وأنهم خلال ذلك كله يفكرون ويكتبون ويستحقون الجوائز ويفوزون بها، وأن هذا كله ليس فيه مدعاة للدهشة أو العجب، بل هو أمر طبيعي؛ تماماً مثـل أن يفوز بـالجائـزة كاتب نيجيريّ، أو كولومبيّ، أو بولندي، أو إسرائيلي، أو تشيكيّ، أو حتى يهودي سوفيتي آبق إلى الغرب.

أما نحن فدعونا لا ننهمك في تهنئة أنفسنا فننسى واجبنا الأوّل، ألا وهو تهنئة الأكاديمية السويدية على استعادة ذاكرتها الضائعة وبصرها المفقود. لقد عبر أمام أعضائها الموقرين من قبل أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم، فلم تلحظ وجودهم ولا سقط خيالهم العملاق على طاولاتهم، بينما كانوا ينثرون الجائزة ذات اليمين وذات اليسار عاماً تلو عام. ولولا اللطف الإلهي الذي ردّ عليهم الذاكرة والبصر بعد طول انتظار لفاتهم أيضاً شرف تقديم الجائزة لنجيب محفوظ.

- ٥ -

الفصحى والعامية والرومانسية والكلاسيكية في أدب نجيب محفوظ*

نشرت الحياة بتاريخ ١٧ أغسطس الماضي حواراً مع الناقد العلاّمة الدكتور لويس عوض دار أغلبه حول قضية الفصحى والعامية، وهي قضية تشغله وغيره من النقاد والأدباء من قديم، إلا أن للويس عوض خاصة آراءً فيها لا تخلو من تطرف ولا يخلو تعبيره عنها من حدّة، وهي آراء اعتنقها منذ الأربعينات ولم يحد عنها منذ ذاك الوقت. ولعل ديوانه الوحيد بلوتولاند المنشور سنة ١٩٤٧ (والذي أعيد نشره هذا العام) كان باكورة تعبيره العملي عن إيمانه بالإمكانات الأدبية الرفيعة للغة العامية ونَعْيِه على اللغة الفصحى قصورها - في رأيه - عن الوفاء بمبدأ الواقعية في الأدب. وقد رأى قرّاء الحياة كيف أعاد الدكتور عوض طرح هذه الأفكار حتى انتهى إلى قوله «وفي جميع الأحوال ليس هناك أمل في ظهور أدب واقعي بالفصحى» مما أثار دهشة محاوره فعاد يسأله كيف إذاً يفسر أدب نجيب محفوظ الواقعي، فكان كمن أهاج «عش زنابير»، فقد انطلق لويس عوض ينفي عن محفوظ الواقعية ويقول «نجيب محفوظ رومانسي في إطار كلاسيكي، ولكن المجتمع يريد أن يراه واقعياً من شدة انبهار نقد الجهّال الذين ألصقوا تهمة الواقعية به». ولا ينجح المُحاور في الحصول من الناقد الكبير على ما يشفي الغليل في هذا الشأن، فكيف إذاً اتفق في عرف لويس عوض أن محفوظ

(*) نشرت في جريدة الحياة بتاريخ ١٥ أيلول/سبتمبر ١٩٨٩.

«رومانسي في إطار كلاسيكي» وأن الواقعية منه براء أو أنه منها بريء، على عكس ما يعتقده سائر الخليقة من «جهّال» القراء والنقاد.

الواقع أن هذا الرأي للويس عوض رأي قديم أيضاً أعلنه منذ نحو عشرين عاماً وواضح أنه قد ثبت عنده بلا حذف ولا إضافة طوال ذلك الزمان. وقد أعلن الدكتور عوض هذا الرأي في أول مقالة كتبها على نجيب محفوظ وكانت مراجعة لروايته **اللص والكلاب** ولعلها نشرت في جريدة **الجمهورية** القاهرية عام ١٩٦٠ أو ١٩٦١ ثم ضمنت في كتاب نشر بعد ذلك بأعوام بعنوان **مقالات في النقد والأدب** وصدر عن دار الأنجلو المصرية.

يصارح الدكتور عوض القارىء في مطلع مقالته بأنه كلما قرأ محفوظ «غلا الدم في عروقي ووددت لو أني أصكه صكاً شديداً» وأنه لهذا السبب قد أحجم طول السنوات السابقة عن الكتابة عليه، فهو لم يرد أن يفسد على جموع المتغنين بمحفوظ أفراحهم. ويشْتمّ القارىء من هذا الكلام أن للويس عوض مآخذ جد خطيرة على فن نجيب محفوظ وأنه وقد تصدى أخيراً للكتابة عليه، فهو كاشف عنه النقاب في غير حذر ولا مواربة، إلا أن شيئاً من هذا لا يحدث، فالمقالة في الواقع قصيدة في مديح محفوظ، وكل ما في الأمر أن لويس عوض يمدحه على شروطه الخاصة!

يمضي الناقد قائلاً إنه قد اختار أن يكتب على **اللص والكلاب** (أحدث قصص محفوظ في ذلك الوقت) ليس لأنها «أهم ما كتب» ولكن «لأشرح من خلالها فن نجيب محفوظ...»، ويمضي يستعرض أحداث القصة حتى ينتهي في حماس إلى أن بناء **اللص والكلاب** لا يقل إحكاماً عن بناء أعظم ما قرأت في القصص الكلاسيكي العالمي، كل شيء فيها محسوب بأدق حساب(...) كل خصائص القصة الكلاسيكية وصلت فيها إلى حد الكمال...». إلى هنا لا مشكلة هناك، إلا أن الدكتور عوض لا يلبث أن يقول «لكن غريبة الغرائب في **اللص والكلاب** أنها قصة كلاسيكية القالب رومانسية المضمون...»، ويفصّل القول في ذلك بأن بطلها تسيطر عليه «شهوة الانتقام» ويمضي يقارنه بأبطال القصص الرومانسي الأوروبي مثل مرتفعات وذرنج لإميلي برونتي وغيرها

«حيث تسمم عقل البطل ووجدانه(. . .) فكرة واحدة أو شهـوة واحدة آكلة مدمرة تعصف به وبكل من حوله. . .». ويجد لويس عوض أن هذه ظاهرة محيرة في أدب محفوظ، ويرى فيها «علة هذا الصَدْع الكبير في هـذا الأديب الكبير، الصدع بين مادة الفن وصورتـه. . .». وينسب ما يعتقـده من أن شخصيات محفوظ مرسومة من الخارج إلى هذا التنافر الذي يراه بين القالب الكلاسيكي والمحتوى الرومانسي.

ويبدو أن مقالة لويس عوض قد أثارت شيئاً من الضجة في إبّانها وأن العديد من قرائه انزعجوا من نفيه الواقعية عن محفوظ وقوله إن مادته رومانسية في إطار كلاسيكي، إذ نراه يتلوها بمقالة تعليمية بعنـوان «كيف تقرأ نجيب محفـوظ؟» يشرح فيها مفاهيم الكلاسيكية والرومانسية والواقعيـة، ويتناول فيهـا في إيجاز شديد ثلاثية محفـوظ خالصـاً إلى النتيجة السـابقة نفسهـا وهي أن شخوصهـا رومانسيون في إطار كلاسيكي وأن «وهم» الواقعية يرجع إلى براعة الكاتب في استخدام أساليب المدرسة الواقعية من «وصف الجزئيات وتكديس التفاصيل»(!) وأعجب ما في الأمر أن الدكتور عوض لا يلبث أن يتبع هاتين المقالتين بثالثة ينسى فيها تماماً مسألة الكلاسيكية والرومانسية والـواقعية ويـركز الحـديث على بـين القصرين، أول أجزاء «الثلاثيـة»، باعتبـارها نتـاجاً للمـدرسة «الـطبيعية» أو «الناتورالية» التي تكرّس اهتمامها لأثر البيئة والوراثة على الشخصية البشريـة، والتي كان أبرز أعلامها الروائي الفرنسي إميل زولا في القرن الماضي.

هذه هي جذور رأي لويس عوض في الازدواج الرومانسي الكلاسيكي عند نجيب محفوظ، وهو رأي ينفرد به بين نقاد محفوظ، كما أنه لم يَسْعَ إلى تطويره أو تفصيله بل ألقى به على صفحات الصحف في تلك المقالات الثلاث منـذ ما يقرب من عشرين عاماً حيث بقي حتى الآن. ولعل أول ما نلاحظه بالمقارنة مع الحوار المشار إليه هو أن الناقد لم يتطرق وقتئذ لقضية الفصحى والعامية، فهو لم يعرض بكلمة للغة محفوظ في تلك المقالات وإنما انحصر كلامه على بنائه الروائي ورسمه للشخصيات وتقنياته الفنية عامة. ومعنى هذا أن مـا نخلص إليه من المقالات هو أن محفوظ ليس واقعياً بسبب كون شخصياته رومانسية الطبع (أي

أضخم من الحياة أو أصغر منها) من ناحية، وبسبب كون البناء كلاسيكياً (أي أنه يهتم بالكليات والحقائق العمومية وليس بالتفاصيل والجزئيات دأب الواقعية) من ناحية أخرى؛ أي أن استخدام محفوظ للفصحى لا علاقة له بالأمر، فقد كان من الممكن أن يكتب بالعامية فلا تكون شخصياته أو بناؤه مختلفاً عن ذلك، بل تبقى شخصيات رومانسية في بناء كلاسيكي.

إلا أن رأي الدكتور لويس عوض في محفوظ على أصالته وتفرده وقدرته على الإشغاف وإثارة الجدل (شأن كل ما يصدر عن هذا الناقد العظيم) لا يصمد للتحليل الدقيق ولا يخلو من خلط واعتساف، كما أنه يجتزىء بروايتين لكاتب كتب ما يزيد على ثلاثين رواية فيعمِّم الحكم عليه تعميماً لا يبقي ولا يذر، ولا يحجم عن نعت المخالفين بالجهل. وحتى إذا قصرنا الكلام على اللص والكلاب وآمنّا مع الدكتور عوض أن بطلها سعيد مهران تسيطر عليه «شهوة الانتقام»، فإننا لا يمكن أن ننزع هذه العاطفة المتسلطة عن السياق الاجتماعي السياسي الذي يحيط بها في نسيج الرواية، فالخيانة والانتقام كلاهما فعل اجتماعي وليس فعلاً فردياً لدى محفوظ، ولذلك نرى «سعيد مهران» يتحول إلى رمز للشعب المطحون كما أن رؤوف علوان يصبح رمزاً للثورة التي خانته. هذا السياق السياسي الاجتماعي هو الفارق بين بطل محفوظ وبين «هيثكليف» بطل مرتفعات وذرنج الذي يشير إليه لويس عوض والذي تسيطر عليه أيضاً عاطفة الانتقام، إلا أن العاطفة كما تُصوَّر في رواية إميلي برونتي عاطفة فردية بلا مدلول سياسي اجتماعي. وهذا فارق جوهري يتجاهله الدكتور عوض.

ومن أغرب ما يقع فيه الناقد من اعتساف أنه يعترف لمحفوظ ببراعته الفائقة في استخدام تقنيات المدرسة الواقعية، إلا أن هذا ـ في رأيه ـ لا يجعل منه واقعياً، ولا يخطر له أن يقول إن فن محفوظ مثل كل فن عظيم يوفِّق بين الأشتات ويستعصي على الانضواء لمدرسة واحدة دون غيرها. وإذ نراه ينفي عنه الواقعية نراه في اللحظة نفسها يدرجه دون تردد في عداد «الطبيعيين»، وليست «الطبيعية» إلا السليل التاريخي للواقعية!

أما قضية الفصحى والعامية فهي قضية أعقد كثيراً من الصورة التي يطرحها

بها الدكتور لويس عوض، وإننا لنتمنى أن يفصّل فيها القول بأكثر مما تتيحه الأحاديث الصحفية، فهي قضية خطيرة وهو أعلم من غيره بتعقيداتها بما هو فقيه في العربية والإنجليزية، عالم بغيرهما من اللغات. وأول ما يطرأ على الذهن في هذا المجال هو أي فصحى وأي عامية؟ فالفصحى التي تُبث بها نشرات الأخبار في الإذاعة والتلفزيون أو تدبج بها الأعمدة الصحفية غير الفصحى التي يحبّر بها لويس عوض مقالاته النقدية، وهذه وتلك غير الفصحى التي يكتب بها محفوظ رواياته. كما أن العامية أعقد مما يصنّفها الدكتور عوض إلى «عامية السوقة» و«عامية الصفوة». أولاً من هم السوقة؟ ومن هم الصفوة؟ وإذا كُتب الأدب بالعامية فهل معنى ذلك أن يكتبه الصفوة بعامية الصفوة لكي يقرأه الصفوة؟ وإذا كان هذا غير مقبول، ألن نجد أنفسنا واقعين مرة أخرى في الازدواجية اللغوية التي يشكو منها لويس عوض؟ بمعنى أن «السوقة» حين تقرأ «عامية الصفوة» ستجد نفسها مضطرة أيضاً لأن تترجمها إلى «عامية السوقة» حتى تفهم ما يقال؟ وإذا كانت الترجمة واقعة لا محالة، فأي ضير في أن تكون الترجمة الذهنية من الفصحى إلى العامية بدلاً من أن تكون من عامية رفيعة إلى عامية دنيا؟ على أننا نقول هذا من باب التمشي مع منطق الدكتور عوض فقط، والحق أننا لا نؤمن أن القارىء إذ يقرأ يترجم من الفصحى إلى العامية، ولا ندري علامَ يؤسس الدكتور هذا الرأي، وهو إن كان صحيحاً فهو لا يحدث إلا على المستوى اللاشعوري بصورة آلية ومن ثَمَّ فلا أثر له. وغير صحيح أيضاً ما يذهب إليه لويس عوض من استحالة ظهور أدب واقعي بالفصحى، وثمة مبدأ هنا من مبادىء تذوق الأدب يمكن أن نستعين به وهو ما أسماه الشاعر الناقد الإنكليزي كولريدج في القرن الماضي بـ «المنع الإرادي للرغبة في التكذيب» Willing suspension of disbelief، بمعنى أننا حين نقرأ عملاً من أعمال الخيال نتخلّى اختيارياً وبصورة مؤقتة عن ميلنا الطبيعي إلى تكذيب ما نقرأ باعتباره لم يقع أو لا يمكن أن يقع. وبإمكاننا أن نمد هذا المبدأ إلى قضية الفصحى، بمعنى أننا حين نقرأ في رواية مثلاً حواراً يدور بالفصحى فإننا نقبل اختيارياً ذلك ضمن ما نقبل من عناصر الخيال الأخرى في الرواية رغم علمنا أن مثل هذا الحوار إنما يدور في الحياة الحقيقية بالعامية.

على أن الغريب في الأمر أن الدكتور لويس عوض إذ يدعو إلى أن تكون «عامية الصفوة» جسراً بين «الفصحى» و «عامية السوقة» يفوته أنه بذلك إنما يعقِّد الأمر بصورة أنكى، فبذلك يصبح عندنا بدلاً من مشكلة «الازدواجية» مشكلة التثليثيّة ويصبح ـ بمقياس لويس عوض ذاته ـ على القارىء أن يترجم الفصحى أولاً إلى «عامية الصفوة» ثم إلى «عامية السوقة» حسب موقعه الاجتماعي. وأخيراً فإن اللغة كيان حيّ وقضاياها لا تحل بالتنظير وإنما تستغرق تحولاتها أجيالاً وأجيالاً، وهي إلى ذلك تحولات لا تنفصل عن قضايا السياسة والاجتماع والاقتصاد وعن تحولات التاريخ واصطراعات الحضارات. ولعله لا ينبغي أن نختم هذا الحديث دون أن نذكر أن نجيب محفوظ حين سئل ذات مرة لمَ لا يكتب الحوار في رواياته بالعامية حتى تكون أكثر واقعية في لغتها، قال إنه يهمه أن يقرأه كل عربي فيفهمه أكثر مما يهمه الالتزام بواقعية اللغة.

- ٦ -

نجيب محفوظ يبحث عن الزمن الضائع في قشتمر*

من تفاعل الزمان والمكان والعام والخاصّ تنشأ الحياة الإنسانية. ولسنا نقصد هنا النشأة بمعناها البيولوجي وإنما بمعناها الوجداني. فبهذا التفاعل قد يسعد الناس أو يشقون، قد يغنون أو يفقرون، قد يمتد بهم العمر أو يعاجلهم الفناء. هذه هي التركيبة الكيماوية التي منها يتخلق أبطال نجيب محفوظ وبها تتحدد مواقعهم في المجتمع. على أن الإرادة البشرية والفعل الناجم عنها إنّما هي جزء من هذه التركيبة؛ هي عنصر يتفاعل مع سائر العناصر ويقاوم طغيانها على فرديته. ولكن الغالب في عالم محفوظ أن يسحق الفرد ويندثر نضاله مهما كان بطولياً في بوتقة التفاعل الأبدي بين الزمان والمكان، ذلك التفاعل الذي قد تنجو منه الجماعات ولكن لا يفلت فرد قط من قوته الصاهرة المُفْنِيَة. وغاية أمل الإنسان الواحد أن يسهم بوجوده وجهده الموقوتين في بقاء الجماعة وازدهارها.

في رؤيا نجيب محفوظ إذاً أن التفاعل الدائم بين الزمان والمكان هو أحد قوانين الوجود المعادية للإنسان من حيث هو كائن فرد مرهون الوجود بأجل

(*) نشرت في مجلة الهلال، كانون الأول/ديسمبر ١٩٨٩.

موقوت. ولأننا نرى هذا التفاعل يُنزل بأبطاله ما لا يُحصى من فنون التعاسة والمرض والآمال المنحطمة والأواصر المنفسخة، فإنْ أمدّ لهم في اليسر والنعيم فلا يكون هذا إلا إلى حين، ثم لا يلبث أن يُرزئهم بنكبة من نكباته. وهم بعد هذا وذاك وعلى تفاوت المصائر والحظوظ سائرون بخطى لا رادّ لتقدّمها الحثيث نحو شيخوخة آفلة وضعف مكين وعدم لا يرين. وانشغال نجيب محفوظ بهذا التفاعل الزماني ـ المكاني وظواهره في حياة الفرد انشغال قديم ويعدّ بحق فكرة من أفكاره التسلطية قلّ أن يخلو عمل من أعماله من عارض من عوارضها، وهناك من أعماله ما تسيطر عليه هذه الفكرة سيطرة مطلقة مثل الثلاثية و ملحمة الحرافيش و حضرة المحترم.

قشتمر ـ التي تستقي عنوانها من اسم مقهى كان يجتمع فيه شخوص الرواية ـ هي آخر حلقة في سلسلة التأملات المحفوظية في الظاهرة الزمان ـ مكانية. هي صرخة وجدان شائخ أخذه الجزع من تحول المكان وانصرام الزمان واقتراب الفناء المحتوم. هي رحلة «بروستية» في الذاكرة بحثاً عن الزمن الضائع. ذلك أن الذاكرة ـ طالما أنها تعمل ـ هي وحدها القادرة على خداع الزمن وقهر حركته المطردة. فالإنسان في الحياة ينهزم من تحالف الزمان والمكان، ولكنه في الذاكرة ينفرد بالزمان فيقهره ويعيش بين صور فتوّته وسعادته بينما حاضره الزماني ـ المكاني يجثم عليه بواقع الشيخوخة والبؤس.

يفتتح محفوظ الرواية بفقرة لعلها في شعريتها العذبة وقوة إيحائها من أبرع ما استهلّ به رواياته قاطبةً:

«العباسية في شبابها المنطوي واحة في قلب صحراء مترامية. في شرقيها تقوم «السرايات» كالقلاع وفي غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجدتها وحدائقها الخلفية، تكتنفها من أكثر من ناحية حقول الخضر والنخيل والحنّاء وغابات التين الشوكي. يشملها هدوء عذب وسكينة سابغة لولا أزيز الترام الأبيض بين الحين والحين في مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء. ويهبّ عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول أطيابها مثيراً في الصدور حبها المكنون. ولكن عند الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب

المتسول بجلباب على اللحم، حافياً جاحظ العينين، يشدو بصوت أجش لا يخلو من تأثير نافذ:

«آمنت لك يا دهر ورجعت خنتني»».

في الجملة الأولى من الرواية تكمن الرواية كلها، فليس نحو المئة والخمسين صفحة التي تلي إلا تفصيلاً لتلك الجملة. العباسية هي «المكان»، والعباسية كان لها شباب ولكن هذا الشباب طواه «الزمان». والرواية ليست إلا فعل مقاومة للزمان من قبل الخاصة البشرية الوحيدة القادرة على التصدي له، ألا وهي «الذاكرة»، وهي هنا ذاكرة الراوي الذي هو أيضاً ـ كله أو بعضه ـ الروائي. والعباسية ـ ذلك الحيّ القاهري الذي شهد فترة من صبا محفوظ ومراهقته ـ ليست مكاناً صرفاً وإنما هو مكان آهل بأفراد البشر، و«شبابها المنطوي» هو أيضاً بالضرورة شبابهم المنطوي. ومن هنا مغزى الاستدراك في أواخر الفقرة «ولكن عند الأصيل. . .» فهذه الـ «لكن» كامنة في الفقرة منذ أول جملة، فكون الشباب قد انطوى يعني ضمناً أن كل ما يتبع من وصف للعباسية وكأنها قطعة من عالم سرمدي لا يعرف جماله الذبول ولا هدوءه الاضطراب، إنما هو ألعوبة من ألاعيب الاسترجاع. وكأن عازف الرباب المتسول الحافي شبه العاري بصوته الأجش المناقض للهدوء «العذب والسكينة السابغة» وبحكمته السافرة الملخصة لعلاقة الإنسان بالزمان هو بذرة التحول والفناء الكامنة في ذلك الفردوس الموقوت.

فشتمر هي إذاً قصة أربعة من أهل العباسية جمعت بينهم الصداقة منذ عهد المدرسة الأولية، وهي صداقة علت على اختلاف الطبائع والطبقات، فاثنان منهم ـ «إسماعيل قدري» و «صادق صفوان» ينتميان إلى الطبقة الوسطى المتدنية، بينما الآخران «حمادة الحلواني» و «طاهر عبيد» ـ إلى الطبقة الأرستقراطية. كما أن فيهم المتدين والمتشكك والرأسمالي واليساري والهوائي الذي لا يثبت على حال، إلا أن دواعي الفرقة بالإمكان هذه لا تفتّ في عضد صداقتهم فيبقون متكاتفين مُتوادِدين على مرّ الزمن وما يأتي به من أحداث عامة وخاصة. ويمتد الحدث الروائي عبر مسافة زمنية طويلة حافلة تبدأ عام ١٩١٥ وتستمر إلى الوقت

الراهن. ومن المفيد أن نلاحظ أن الشخصيات الأربع تتمتع بأهمية روائية متكافئة، فليس للرواية شخصية محورية وأُخر ثانوية، وإنما يتوزع انتباه الكاتب بينها بالتساوي. فيتيح لنا أن نتابع تطور كل منها من ألعاب الصبا إلى تفتح المدارك الجنسية إلى نمو الوعي الديني وتشكل الانتماءات السياسية. ثم نراهم كلاًّ في معترك الحياة العملية ما بين ناجح ومخفق، متدين ومنفلت، متزوج وأعزب، منهمك في السياسة والمجتمع ولاهٍ بحياته الذاتية عن السياسة والمجتمع وكل شيء.

ولما كان تفاعل العامّ والخاصّ أساسياً عند محفوظ لبلورة المأساة الفردية فإنه يكشف لنا عن وقائع حياة شخوصه الأربعة من خلال وقائع تاريخ مصر المعاصرة منذ ثورة ١٩١٩ وحتى اليوم. ويركز محفوظ على إبراز عنصر الصيرورة الدائمة في حركة الزمن على المستويين العام والخاص ومن هنا خروجه على ما هو مألوف شكلياً في تقسيم الرواية إلى فصول، فنراه يدفع بنثره من موقف إلى موقف ومن شخص إلى شخص ومن حقبة إلى حقبة دون أي لون من القطع أو التبويب. وهو بذلك يسعى دون شك إلى أن يؤقلم الشكل الروائي مع الحركة الانسيابية للزمن، وإلى أن يعكس فعل الاسترجاع في الذاكرة البشرية حيث يتبدى الزمن وحدة واحدة لا انقطاع ولا تقسيم فيها. ولا شك أيضاً في أن ثمة مغزى سياسياً وطنياً في اختيار نجيب محفوظ لشخوصه من بين طبقات متفاوتة وطبائع متباينة وتأليفه بينهم بصداقة متينة تصمد لأحداث الزمانين الخاص والعام. وكأنه يرمز بهم إلى الوحدة الوطنية المصرية المتجاوزة بديمومة المكان وصيرورة الزمان عوامل الفرقة والانفراط. وهذه الرمزية السياسية لا تقتصر على شخوص الرواية وإنما تتواجد أيضاً في «مكان» الحدث الروائي. بمعنى أن «العباسية» ذلك الحيّ القاهري الذي جمع في حدوده الجغرافية بين سرايات الأرستقراطيين وبيوت الطبقة الوسطى في غير تنافر ولا تضاد هو أيضاً رمز لمصر كلها التي فيها متسع للجميع والقادرة على لمّ الأشتات دون عناء. ويتأكد المعنى الرمزي للعباسية حين نرى محفوظ يبرز التطور الديموغرافي الذي يطرأ على الحي مع مرور الزمن وتبدل الأحوال السياسية والاجتماعية. فبينما كانت قصور الأغنياء في البدء تقوم شرقي الحي، وبيوت الأواسط غربيّه في تجاور دون اختلاط، فمع تقدم الزمن تتسلل

البيوت الصغيرة بين القصور ثم تأتي ثورة ١٩٥٢ فتُهدم القصور وتقام محلها العمائر التي يقطنها أواسط الناس. ولا نملك إلا أن نلاحظ أن الوحدة الرمزية هنا تقتصر على الطبقتين العليا والوسطى ولا محل فيها للعمال وصغار الحرفيين والفلاحين، فهؤلاء لم يكونوا من قاطني العباسية في ذلك الزمان وهم على هذا لا يمثلون جزءاً من عالم محفوظ الروائي التقليدي.

يبقى أن نقول إن قشتمر (١٩٨٨) لا تضيف جديداً إلى عالم محفوظ، ففيها الكثير من روايته السابقة عليها بسنوات الباقي من الزمن ساعة (١٩٨٢)، وشخوصها جميعاً مستعارة من رواياته السابقة بلا تغيير يُذكر وكذلك أحداثها العامة والخاصة. وليس من جديد أيضاً في رؤياها للإنسان من حيث علاقته بالمجتمع ولا في قراءة الكاتب لتاريخ بلده السياسي في هذا القرن. فقيمتها ليست في شيء من هذا كله وإنما في دفقة الحنين المبهم التي دفعت محفوظ إلى كتابتها؛ في قبضته المستميتة على الزمن في الذاكرة؛ في استعدائه الملتاع للمكان على الزمان حيث تصبح «ديمومة المكان» متمثلةً في مقهى قشتمر هي الملاذ الوحيد للصحاب الأربعة من «صيرورة الزمان» الساعية بهم في دأب مخيف نحو حتمية الفناء. ولعل هذا منحى جديدٌ في فلسفة كاتبنا العظيم، فعلاقته بالزمان قديمة مشهورة باعتباره عدو الإنسان الأكبر وقاهره الذي لا يرحم ولكن الأمر الجديد هنا هو ذلك التأكيد التصالحي على العزاء المتاح في التوادد البشري في ظل الديمومة المكانية.

- ٧ -

الدين في روايات نجيب محفوظ*

حين طرح الناقد المعروف الأستاذ صبري حافظ على نجيب محفوظ (في مقابلة أجراها معه في السبعينات) أنه من الممكن القول بأن أعماله تدور على محاور ثلاثة هي السياسة والجنس والدين، فإن محفوظ قبل هذه الأطروحة بلا تردد ومضى يتحدث في إسهاب حول المحورين الأوّلين قائلاً إن اهتمامه بالجنس ربما كان رافداً لاهتمامه بالسياسة، وإن الدين أيضاً ربما لا يعدو أن يكون رافداً آخر للاهتمام نفسه. وعند هذا الموضع من الحديث ابتدر محفوظ محادثه المستسلم بالتحذير التالي: «لا تتحفّز للسؤال لأنني لن أتحدث في موضوع العقيدة الشائك هذا... وهو الموضوع الذي أحب أن أترك فيه المجال مفتوحاً لاستقصاءات النقد والنقاد»[1]. وبذلك وُئِدَ السؤال في فم محاوره ورفض نجيب محفوظ ـ الذي يرحب دائماً بالحديث حول أعماله ومغزاها ـ أن يتناول محور الدين في أعماله وأن يحدد موقفه بجلاء تجاه هذا العنصر الهام في حياة الفرد والمجتمع على السواء. ولا يستطيع أحد أن يلوم الكاتب الكبير على تحفظه وإيثاره الصمت على التصريح، ففي بلادنا الحديث في الدين من الحقوق المصادرة، والجهر برأي يخالف رأي المؤسسات الدينية والمشاعر اللاعقلانية مخاطرة، أيّ مخاطرة، دونها ذراع القانون والمؤسسة الدينية وإرهاب الجماعات الأصولية التي تجيد اللعب على

(*) نشرت في مجلة الناقد، العدد ١٩، كانون الثاني/يناير ١٩٩٠.

(١) انظر نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧، ص ٩٧ ـ ١٠٣.

عواطف بسطاء الناس واستغلال جهلهم في تأليبهم على كل «مارق» يفتح فاهه بكلمة تخرج عن وجدان تجرّأ على الانفلات من قوالب التراث. وليس ببعيد عن الذكرى ما حدث للشيخ علي عبد الرازق لدى نشر كتابه **الإسلام وأصول الحكم** سنة ١٩٢٥، ولا ما حدث لطه حسين حين أصدر في العام التالي كتابه **في الشعر الجاهلي**. وليس ببعيد عن الذكرى أيضاً أن رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا** ما زال نشرها ممنوعاً في مصر منذ ١٩٥٩، واليوم يقرؤها العالم مترجمة إلى لغاته الحيّة ولا يستطيع من كُتبت من أجلهم أن يقرأوها في لغتها الأصلية. أما قضية سلمان رشدي وكتابه **الآيات الشيطانية**، فهي من الحضور في الذهن والواقع بحيث لا تحتاج إلى تعليق، وهي مثال حيّ على النهاية الحتمية لطريق حَظْر الفكر ومصادرة حق التعبير عن الرأي المخالف، إذ نرى حظر التعبير يتحول في يسر شديد إلى حظر للحياة. وكأن مقولة ديكارت الشهيرة «أنا أفكّر، فأنا موجود»، قد انقلبت في عُرف سدنة الجمود إلى «أنت تفكر، فأنت لا تستحق الوجود».

فيما يلي محاولة لطرح إجابة على ذلك «السؤال الشائك» الذي رفض محفوظ أن يتورط في تناوله تناولاً صريحاً، والحقيقة أننا لسنا في حاجة إلى بيان خاص من الروائي حول موقفه من الدين، فهذا الموقف متاح بوضوح لا لبس فيه، واستفاضة لا تخلو من تكرار في رواياته العظيمة. وطرحه لموقفه من خلال فنه هو أبلغ بلا شك من أي رأي مباشر يدلي به أو يحجم عن الإدلاء.

يعود انشغال نجيب محفوظ بدور الدين في المجتمع الحديث إلى فترة جدّ باكرة من حياته الأدبية، إذ نراه يتصدى لهذه القضية الخطيرة في أولى روايات المرحلة الواقعية، **القاهرة الجديدة** المنشورة سنة ١٩٤٥(*)، وهي أول رواية له تقع أحداثها في مصر المعاصرة بعد رواياته التاريخية الثلاث المعروفة. وهذه الرواية مثال بليغ لما يعنيه محفوظ حين يقول إن اهتمامه بالدين إنما هو رافد لاهتمامه بالسياسة، وهو قول لا نظن أن ناقداً يخالفه فيه. إن الرواية في جوهرها

(*) هذا التاريخ المعتمد من نجيب محفوظ، إلا ان الثابت أنها نشرت سنة ١٩٤٦ وأنها روايته الواقعية الثانية بعد خان الخليلي التي نشرت سنة ١٩٤٥. انظر د. علي شلش، نجيب محفوظ: **الطريق والصدى**، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠، ص ٨٢ ـ ٨٥.

تتعلق بموضوع الخيارات الأخلاقية، سواء على المستوى الفرديّ أو الاجتماعي؛ والحق أن أخلاق الفرد وأخلاق المجتمع إنما هما وجها العملة اللذان لا ينفصلان في عالم نجيب محفوظ. وهكذا فإن الفرد الذي لا همّ له إلا خلاصه الشخصي، والذي لا يعنيه في شيء مصير غيره من الأفراد سواء في بيئته المباشرة أو في المجتمع على اتساعه هو أنانيّ حاقت بـه اللعنة ولا أمـل له في الفـردوس المحفوظي. ومحجوب عبد الدائم، بطل القاهرة الجديدة، هو النمط الأصلي غير المنازع لهذا المثال، وهو مثال سيتواتر ظهوره مراتٍ ومراتٍ في بانوراما محفوظ الاجتماعية.

لا حرج علينا إذاً أن نطرد «محجوب عبد الدائم» بلا تردد من مدينة محفوظ الفاضلة. على أن الرواية تطرح علينا مثالين آخرين، كليهما يتّسم بنقاء السريرة وإيثار الغير على الذات، وكليهما راغب في أن يكون له دور في إصلاح المجتمع: أما أحدهما فمسلم أصوليّ، وأما الآخر فاشتراكي. ومن الواضح أن كلاً منهما بإيجابيته الاجتماعية يمثّل محكّاً يبرز عدميّة محجوب وتجرده من كل وازع أخلاقي، إلّا أنهما على ذلك نقيضان لا أمل في تلاقيهما. إذ إنه على الرغم من أنهما يتّفقان على أهمية المبادىء الأخلاقية للإنسان، إلا أنهما يختلفان اختلافاً جـذرياً حـول طبيعة هذه المبادىء ومصدرها. الأصولي يقول «حسبنا المبادىء التي أنشأها الله عزّ وجلّ»، في حـين أن مبادىء الاشـتراكي تتلخص في «الإيمان بـالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة»[1].

تُرى أي هاتين الرؤيتين الاجتماعيتين يحبّذها محفوظ؟ لا محيص من طرح السؤال والإجابة عليه، فالقول بأن الروائي لا يعدو أن يكون مسجِّلاً محـايداً يصوّر مختلف القوى السياسية والاجتماعية الفاعلة في مصر خلال فترة الثلاثينات قول مردود وهو حريّ أن يحرمنا من قراءة تباشير فلسفة محفوظ الاجتماعية؛ تلك الفلسفة التي لم يزل يعود إلى التعبير عنها في أعماله اللاحقة مرة تلو مرة. ونحن في محاولتنا استقراء موقف الروائي من خلال رواياته لا ينقصنا التأييد من محفوظ نفسه؛ فهو القائل «إن حيادي بين الأفكـار حياد تكنيكي. . . يتضمن بـاطنه

---

(١) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٤، ص ٩.

بالضرورة رأيي وموقفي. فأنا لست محايداً للنهاية»[1].

فلنقرر إذاً في غير إرجاء أو تردد أن العقيدة الاجتماعية التي نظن أن الروائي يعتنقها هي عقيدة الاشتراكي العلماني، وأن العقيدة الاجتماعية التي ينبذها هي عقيدة الإسلامي الإحيائي. والدليل على ما نذهب إليه يتجلى في أسلوب تصوير الكاتب لكل من الشخصيتين، فهو يصف النموذج الإسلامي بأنه «لم يخلُ من تعصب وحدّة، بل كانت تعتريه لحظات قسوة جنونية، تنضب فيها خصوبة نفسه، فينطلق كلسان من لهب يلقف ما يلقاه ويلتهم ما يتصدى له»، وهو أيضاً يُوصَف بأنه «لم ينج من ميل للوحدة... إلى جهل بأصول اللباقة الاجتماعية، ونكران لروح الفكاهة، وولع بالصراحة جعلت من حديثه أحياناً سوط عذاب...». ونعلم أيضاً من السرد الروائي أن طفولته لم تكن طبيعية، فقد أصيب بـ «مرض عصبي» منعه عن ارتياد المدارس حتى سن الرابعة عشرة[2].

في مقابل هذه الصورة المنفّرة نجد النموذج العلماني مبرزاً في صورة إنسانية محببة. فهو يُوصَف بأنه «كان مثالاً طيباً للروح الاجتماعية الحقة... يجيد الحديث والخطابة وطهي الطعام والغناء، مع ميل محمود للاطلاع والثقافة واستمساك مخلص بالفضيلة»، ووقته مقسم بين أنشطة إيجابية شتى: «فإلى جانب وقت القراءة هناك وقت للرياضة وآخر للمناظرة وثالث للرحلة ورابع للحب إلخ...».

ونحن أيضاً نعلم من الرواية أنه حين تخلّى عن عقيدته الدينية، كان السؤال الذي حيّره هو علامَ تنهض أخلاقه و «ما الذي يمسك على الفضائل قيمتها بعد الله؟». ويجد الشاب مخرجاً من حيرته لدى الفيلسوف الاجتماعي أوغست كونت الذي بشّره «بإله جديد هو المجتمع، ودين جديد هو العلم». ونسمع على لسان الروائي الذي يكتب الرواية من وجهة نظر «المؤلف العليم بكل شيء» أن الفتى «اعتقد أن للملحد ـ كما للمؤمن ـ مبادىء ومُثُلاً إذا شاء وشاءت له إرادته. وأن الخير أعمق أصولاً في الطبيعة البشرية من الدين، فهو الذي خلق الدين قديماً

(١) المحدث إليكم، م. س.، ص ١٥٧ ـ ١٥٨.

(٢) القاهرة الجديدة، م. س.، ص ١٢ ـ ١٣.

وليس الدين الذي أوجده كما كان يتوهم، وجعل يقول عن نفسه: كنت فاضلاً بدين وبغير عقل، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة!»[1].

★ ★ ★ ★

وحين تصدر رواية محفوظ التالية بعد عام واحد في سنة ١٩٤٦[*] ونعني بها خان الخليلي، فإننا نجد أنه لا يزال مشغولاً بالقضايا نفسها إلى حد فرضها على الرواية فرضاً. ففي هذا العمل الذي تدور أحداثه في حي الحسين أثناء الحرب العالمية الثانية نجد أنفسنا قبالة اشتراكي علماني آخر يدعو إلى الديانة الجديدة نفسها مثل سلفه في القاهرة الجديدة. ومرة أخرى نجد أن لإيمانه أُقْنُومَيْنْ هما التقدم الاجتماعي والعلم، وهو يعلن أنه «كما أنقذتنا الديانات من الوثنية، ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات»[2]. وهو كذلك يقول إن للعصر الحديث أنبياءه ويذكر منهم ماركس وفرويد. ويمضي يذكر بإعجاب إنجازات العلم الحديث ناعتاً الدين بأنه ليس إلا أساطير:

«إن العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر، وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم، فأين الله؟ وما أساطير الديانات؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحل وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغي أن نجد لها حلاًّ؟»[3].

وعلى نقيض الحال في القاهرة الجديدة، فإننا نجد أن داعية الدين والسلفية في خان الخليلي ليس نِدّاً فكرياً لداعية العلمانية والاشتراكية، فهو ليس إلا موظفاً حكومياً صغيراً محبطاً ومنطوياً على ذاته، ولم يحظ من التعليم الرسمي إلا بقدر ضئيل، على أنه عكف على قراءة التراث الديني السلفي حتى صوَّر له وهمه أنه قد

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٢ ـ ٢٣.

(*) هذا هو التاريخ المعتمد من نجيب محفوظ على عدم صحته. راجع الهامش السابق في ص ٤٢.

(٢) نجيب محفوظ، خان الخليلي، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٥٨، ص ٩١.

(٣) المرجع السابق، ص ٦١ ـ ٦٢.

أصبح ضليعاً فيه. أمّا حين يتطرق الأمر إلى أمور الفكر الحديث، فهو من الجهل بحيث إنه لم يسمع بـ «ماركس» أو «فرويد». ويصوّره محفوظ يعاني من مركب نقص تبدو أعراضه في ضرْب من الاستعلاء الفكري لا يتناسب مع ضآلة حظه من المعرفة وفي ميل واضح إلى التفاخر بما اطلع عليه من علوم السلف، إلى جانب إحساسه بأن الدنيا قد ظلمته وأحلّته في درك من دركاتها دون ما يستحق، وهو إحساس يُشْرف به على تخوم المرض النفسي المعروف بجنون العظمة.

مرّة أخرى لا يسعنا إلاّ أن نلاحظ أن حياد الكاتب في عرض مادته الروائية ليس إلا حياداً سطحياً، أما موقفه الفكري الشخصي فيمكننا أن نميّزه دون عناء في تصويره الساخر للنموذج الديني وفي حرمانه له من الندِّية الفكرية مع النموذج المضاد، وكأنّ الروائي يُضعف ـ عن وعي أو غير وعي ـ أحد النموذجين كي يُبرز تفوّق الآخر.

★ ★ ★ ★

تمرّ سنوات ويكتب نجيب محفوظ بقية أعمال مرحلة الواقعية الاجتماعية، ويبدو أنه قد انشغل بعض الشيء عن هذه القضية، إلا أنه لا يلبث أن يعود إليها بحيوية متجددة ونجدها تصبح ثانيةً شغله الشاغل في آخر روايات تلك المرحلة ونعني بها **الثلاثية** العظيمة (١٩٥٦ ـ ١٩٥٧). نراه هنا مشغولاً كدأبه بقضية التقدم البشري والقوّتين المصطرعتين على الاضطلاع بإنجازه في المجتمع. أمّا هاتان القوتان فهما الإسلام من جهة والعلم والاشتراكية من جهة أخرى (وينبغي أن نلاحظ هنا أن الاشتراكية والعلم هما تركيبة كيماوية لا فصام لعناصرها في تصوّر محفوظ لقضية التقدّم). وهكذا فإننا نشهد في **قصر الشوق** ـ الجزء الثاني من **الثلاثية** ـ اندحار الدين على يد العلم، على حين تكتمل أقسام الصورة في الجزء الثالث **السكريّة** ـ حيث نرى الاشتراكية تنضم للعلم في نضالهما ضد العقيدة الدينية.

في **قصر الشوق** يُبرز الروائي الصراع المذكور في لحظة استقطابية من خلال مشهد المواجهة المتوترة بين الشاب اليافع «كمال» الذي ما زال طالباً بمدرسة المعلمين العليا وبين أبيه الجبّار المهاب «السيد أحمد عبد الجواد». كان الرجل قد

اطّلع في إحدى المجلات على مقال لابنه يبسط فيه بالشرح نظرية «داروين» في أصل الأنواع والنشوء والارتقاء. والسيد عبد الجواد كما نعلم من الرواية تاجر ناجح لا حظ له يُذكر من التعليم، هو مؤمن عميق الإيمان على ما يتّسم به أسلوب حياته من شغف بالملذّات وكسر لبعض أوامر الدين ونواهيه. ومن هنا فهو يُفْجَع عن حق في ابنه حين يراه يعرض دون دحض أو إنكار رأياً مجافياً لرأي الدين الصريح وهو «أن الله خلق آدم من تراب، وأن آدم هو أبو البشر» على حد قوله لابنه لائماً مُعنّفاً. إلاّ أن تحوُّل «كمال» كان قد اكتمل ولم يعد ينفع معه زجر أبيه، فنراه ينصت إليه مبدياً الطاعة والخنوع بينما يمضي تيّار أفكاره الباطنة على النحو التالي:

لماذا كتب مقالته؟ لقد تردد طويلاً قبل أن يرسلها إلى المجلة، ولكنه كان كأنما يود أن ينعي إلى الناس عقيدته. لقد ثبتت عقيدته طوال العامين الماضيين أمام عواصف الشك التي أرسلها المعري والخيّام، حتى هوت عليها قبضة العلم الحديدية فكانت القاضية. على أنني لست كافراً، لا زلت أؤمن بالله، أمّا الدين، أين الدين؟ ذهب[1].

وفي موضع آخر يؤكد كمال اكتشافه الجديد إذ تجري خواطره على لسان الكاتب كما يلي:

... وسيكون في تحرره من الدين أقرب إلى الله مما كان في إيمانه به، فما الدين الحقيقي إلا العلم، هو مفتاح أسرار الكون وجلاله، ولو بُعث الأنبياء اليوم ما اختاروا سوى العلم رسالة لهم. هكذا يستيقظ من حلم الأساطير ليواجه الحقيقة المجردة، مخلفاً وراءه تلك العاصفة - التي صارع فيها الجهل حتى صرعه - حداً فاصلاً بين ماض خرافي وغد نوراني، بذلك تتفتح له السبل المؤدية إلى الله، سبل العلم والخير والجمال، وبذلك يودّع الماضي بأحلامه الخادعة وآماله الكاذبة وآلامه البالغة[2].

---

(١) نجيب محفوظ، قصر الشوق، القاهرة، مكتبة مصر، بلا تاريخ، ص ٣٧١ - ٣٧٢.

(١) المرجع السابق، ص ٣٧٥.

مرة أخرى نجد هنا مثالاً لانعدام النِدِّيَّة الفكرية بين ممثلي الاتجاهين: الديني واللاديني (وهما في هذه الحالة كمال وأبوه)، وهي الحيلة الفنية التي سبق أن استخدمها محفوظ في خان الخليلي لتغليب الرأي الذي يحظى بتأييده الشخصي على الرأي الآخر وسوق عواطف القارىء دون أن يحس مع الفكرة الأوجه عرضاً والأقوى منطقياً والتي لصاحبها سلطان أكبر على مشاعرنا كقرّاء. وإلى جانب هذا كله ففي حالة قصر الشوق لدينا دليل إضافي من خارج الرواية وهو علمنا أن أزمة كمال الفكرية كما هي مصوّرة في الرواية إنما تعكس أزمة محفوظ الفكرية في شبابه، فهي شخصية فيها عنصر من عناصر السيرة الذاتية وهو ما لا ينكره الروائي في أحاديثه المنشورة[1].

أما في السكرية فيعود محفوظ إلى الأسلوب الذي ابتدأ به في القاهرة الجديدة، وهو استخدام نِدَّين فكريين لتمثيل الفلسفتين الاجتماعيتين المتخاصمتين. والنِدَّان الضدان هما الأخوان أحمد وعبد المنعم شوكت، ابنا أخت كمال، بطل الثلاثية. وعلى كونهما من أسرة واحدة ونشآ في بيت واحد ويدرسان في الجامعة نفسها فهما على طرفيْ نقيض، إذ إنّ أحمد اشتراكي ملحد مجاهر بإلحاده، في حين أن أخاه عبد المنعم سلفي إحيائي من جماعة «الإخوان المسلمين». وكأنّ محفوظ قد أراد بتصويرهما على هذا القرب وهذا التنافر في آن أن يُلمح ـ ربما من حيث لا يدري ـ إلى حتمية الصدام بين التيارين على نحو قد لا تعصم منه الأواصر التقليدية والبنى الاجتماعية القائمة.

ومثلما فعل محفوظ في القاهرة الجديدة نجده يشي بعواطفه الخاصة تجاه النموذجين في السكرية عن طريق ما يلصقه بهما من صفات نفسية وجسمية. فنراه ينسب إلى النموذج الإسلامي «عبد المنعم» ـ على لسان خاله كمال ـ صفة «اليقين والتعصب» المرذولتين ويحرمه من خاصية المرح والحس الفكاهي، كذلك يخصّه بمظهر جسمي غير جذاب فيجعله «أميل إلى القِصَر والامتلاء». أما أحمد، النموذج الاشتراكي العلماني، فغني عن القول إن الكاتب يضفي عليه من

---

(١) يصرّح محفوظ للناقد غالي شكري أن كمال يعكس أزمته الفكرية. انظر: اتحدث إليكم، م. س.، ص ٦٢.

الصفات الجاذبة كل ما خلعه عن خصمه[1]. ولعل أشد ما يُفقد النموذج الديني عطف القارىء في حين يُحبّبه في النموذج الضد هو موقف كل منهما من الجنس الآخر وعلاقة الحب. فعبد المنعم يبدو خائفاً رافضاً لنوازع الحياة الجارية في عروقه في علاقته بجارته التي يبادلها الحب، وفي النهاية يتصرّف بنذالة حين يقطع علاقته بها باعتبارها غواية من الشيطان لمجرد أنها سمحت له بمغازلتها قبل الزواج. وعلى النقيض من هذا الموقف نلقى أخاه أحمد يتقبل استقلالية فتاته وحريتها في ماضيها ولا يغضّ من حبه واحترامه لها معرفته أنها كانت على علاقة بغيره قبل أن يعرفها. وليست سماحة الروح هذه بالشيء القليل في سياق التقاليد الاجتماعية في مصر في الأربعينات بل وحتى اليوم إلى حدٍّ كبير.

رأينا في قصر الشوق كيف أن الإيمان بالعلم قد أخرج من حياة كمال الإيمان بالدين، ولا نلبث أن نرى الصيغة المحفوظية لتقدُّم البشرية تكتمل بعنصرها الضروري الآخر، أي الاشتراكية. ونجد محفوظ يؤكد من جديد ما سبق أن طرحه في القاهرة الجديدة من أن النظرة الإلحادية ـ الاشتراكية للوجود لا تفتقر إلى عرف أخلاقي شخصي خاص بها وهو ما يلخصه أحمد في إيمانه «بالعلم والإنسانية وبالغد». أما عبد المنعم فلا يرى ـ إذ يحتدم الجدال بينه وبين أخيه ـ في هذا إلا هدماً لكل «ما الإنسان إنسان به»، وأما أحمد فيفصح عن إيمانه الجديد قائلاً: «بل قل بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها، ولكن على حطة بعض بني الإنسان، ذلك ضد معنى الحياة المتجددة، ما يصلح لي وأنا طفل يجب أن أغيره وأنا رجل. طالما كان الإنسان عبداً للطبيعة والإنسان، وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الإنسان بالمذاهب التقدمية، ما عدا ذلك فهو نوع من الفرامل الضاغطة على عجلة الإنسانية الحرّة»[2].

وفي موضع لاحق من الرواية يحظى الإيمان الجديد بداعية آخر لا يقل فصاحة وحماسة (إن لم يزد) عن أحمد، وذلك في شخص رفيقته في الاشتراكية

---

(١) نجيب محفوظ، السكرية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧١، ص ٢٩، ٤١ وغيرهما كثير في أنحاء الرواية.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦٠.

والتحرر الاجتماعي والتي لا تلبث أن تصبح زوجته رغم معارضة أهله. وسنرى أنها وإن كانت لا تنكر على الإسلام انطواءه على بعض عناصر الإصلاح الاجتماعي إلا أنها لا تقرر ذلك إلا لتسارع لنفيه باعتباره غير صالح للتعامل مع العصر الحديث:

قد يكون في الإسلام اشتراكية، ولكنها اشتراكية خيالية كالتي بشر بها «توماس مور» و«لويس بلان» و«سان سيمون». إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الإنسان، بينا أن الحل موجود في تطور المجتمع نفسه، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية. وفضلاً عن هذا كله فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دوراً خطيراً. لا ينبغي أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا في الماضي البعيد...[1].

ولعله ينبغي أن نسوق هنا دليلاً آخر على تعاطف الكاتب مع النماذج العلمانية الاشتراكية من شخصياته، وهو ما يمكن أن نسميه «الدليل المساحي» أو «الكمّي»، ونعني به حجم المساحة الروائية التي يفردها الكاتب بين دفتي الكتاب لهذه النماذج لطرح أفكارها والتعبير عن قناعاتها، وهي مساحة تفوق كثيراً ما يخصصه للنماذج المعبرة عن الاتجاه الديني ـ الإحيائي.

★ ★ ★ ★

أتم نجيب محفوظ كتابة **الثلاثية** عام ١٩٥٢ حسب كلامه[2] وبعد ذلك مضت سبع سنين عجاف بلا كتابة إلى أن سلسل **أولاد حارتنا** في **الأهرام** سنة ١٩٥٩. وعلى الرغم من الفاصل الزمني الطويل نوعاً، جاءت الرواية من حيث رؤياها الفكرية امتداداً سلساً طبيعياً لما سبقها من أعمال. فها هو يطرح فيها من جديد تشخيصه المألوف لأسوأ أمراض البشرية، وهو الظلم الاجتماعي، وها هو أيضاً يؤكد من جديد إيمانه الذي لا يتزعزع بالعلاج الناجع الوحيد، وهو تركيبة الاشتراكية والعلم. ولعل **أولاد حارتنا** على الرغم من قالبها الرمزي هي أوضح

---

(١) المرجع السابق، ص ٣١٠.

(٢) انظر غالي شكري، المنتمي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩، ص ٤٥٢.

معالجات الكاتب لهذا الموضوع، وهي أيضاً تجعل منه (أي موضوع علاقة الإنسان بالدين) موضوعها البُؤريّ في حين أنه يختلط بغيره من الموضوعات في الروايات الأخرى. و أولاد حارتنا أشمل في توجهها الإنساني العام حيث يتضح منها أن موقف الكاتب من الدين ليس موقفاً من الإسلام على وجه التّخصيص وإنما هو موقف من الأديان جميعاً وعلاقتها بالفرد والمجتمع. وهو إن كان يبدو أحياناً أكثر انشغالاً بالإسلام عن غيره من الأديان فذلك لأنه الدين السائد في مجتمعه والمؤثر فيه. الرواية هي رؤية بانوراميّة لتاريخ الإنسان والمجتمع من حيث علاقتهما بالدين، من الخلق وإلى اليوم الحاضر. وفيها نجد شخوصاً ترمز إلى الله وآدم والشيطان، وإلى موسى والمسيح ومحمد، إلا أنهم جميعاً يجرّدون في الرواية من كساء الأسطورة وهالة القداسة. وليس معنى هذا أن محفوظ يستهين بالأنبياء أو يصوّرهم في صورة سالبة. وإنما هو يحتفي بهم أيّما احتفاء باعتبارهم من أعظم أبطال البشرية في نضالها القديم ضد الظلم والطغيان، ويرى أن نضالهم البطولي هذا هو الذي رفعهم فوق مصاف البشر مع تقادم الزمن ونسج حولهم الأساطير وخلعهم من عالم الإنسان ليضعهم فيما وراء الطبيعة.

يرمز الروائي في أولاد حارتنا إلى استخلاف الله الإنسان في الأرض من خلال وَقْف يقفه مالكه «جبلاوي» (الذي يرمز إلى «الله») على أبنائه وذريتهم إلى أبد الآبدين. بعد ذلك يعكف العجوز في بيته المسوّر الحصين ذي الحديقة الغنّاء والذي تكتنفه الرهبة والغموض ولا يجسر أحد على الاقتراب منه (البيت والحديقة هنا = السماء، الجنّة). ويقوم البيت عند آخر الحارة (أي الأرض).

إلّا أنه سرعان ما يتحول ناظر الوقف إلى لصّ يغتصب لنفسه وخاصّته ريع الوقف ويوظف «الفتوات» في إرهاب الحارة لئلّا يرتفع من وسطهم صوت مطالب بحق. هكذا بدأ الظلم على الأرض. لكن الظلم يولّد المقاومة، وهذا هو جوهر اليهودية والمسيحية والإسلام كما يراها محفوظ. فالديانات الثلاث تبدو من خلال الرمزية التبسيطية للرواية سلسلةً من حركات المقاومة السياسية الاجتماعية التي تنشأ ضد نظم قمعية وتسعى لإقامة العدل على الأرض. إلّا أن نجاح هؤلاء الأنبياء ـ أو الثوّار الاجتماعيين حسب التصوّر المحفوظي ـ كان دائماً نجاحاً وقتياً

قصير الأمد، ففي كل مرة كانت الحارة لا تلبث أن تنتكس ويهبط عليها ظلام الشر من جديد.

ألاَ من أمل إذاً؟ بل ثَمَّ أمل. بذا يبشّرنا صوت الروائي عبر القسم الخامس والأخير من الكتاب حيث نلتقي بـ «عرفة» الساحر الذي يرمز للعلم الحديث والذي يؤول إليه دور المخلِّص الاجتماعي الذي كان قبْلاً حكراً على الأنبياء المبعوثين. وتعبِّر الرواية عن موت فكرة الألوهية في العصر الحديث ـ والتي تلخصت في قولة نيتشه الشهيرة «إن الله قد مات» ـ عن طريق جعل «عرفة» يتسبب بموت الرجل العجوز «جبلاوي». ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ الاختيار الموظَّف لاسم «عرفة» باشتقاقه من مادة المعرفة في اللغة.

وهكذا يبرز العلم باعتباره إله العصر الحديث، وهو ما تؤكده كلمات «عرفة» (ممثل العلم) المحمومة التي يمزقها الندم بعد وفاة الجبلاوي:

«إن كلمة من جدنا كانت تدفع الطيبين من أحفاده إلى العمل حتى الموت. موته أقوى من كلماته. إنه يوجب على الابن الطيب أن يفعل كل شيء، أن يحلّ محله، أن يكونه...»[1].

ويمضي نجيب محفوظ أبعد من ذلك في محاولته إظهار العلم بصفته الوريث الشرعي للدين. ويبدو هذا واضحاً في الرسالة الشفهية التي تحمل آخر كلمات «الجبلاوي» قبل موته والتي تنقلها خادمته إلى «عرفة». تقول كلمات الرسالة على لسان الجبلاوي إلى الخادمة: «اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جدّه مات وهو راض عنه»[2]. تضفي هذه الرسالة على عرفة صفة شرعية لا مراء فيها إذ تجعل منه متلقياً للوحي تماماً مثل سابقيه من أبناء الحارة الأنبياء (موسى والمسيح

(١) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٢، ص ٥٠٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٣٨. تلجأ الرواية إلى شيء من اللبس والغموض المتعمدين في مسألة الرسالة المبلغة من الجبلاوي إلى عرفة، فبينما عرفة على يقين من أنه التقى مع الخادمة وسمع منها الرسالة، إلا أن أخاه يصوّر له أن ما رآه لم يكن إلاّ خيالاً. وفي هذا الغموض استيحاء لقضية الوحي وطبيعته في مسائل النبوة: هل هو هاتف داخلي أم أنه أمر عيانيّ محسوس؟

ومحمد) الذين كان الجبلاوي يظهر لهم ويكلفهم بإعادة الأمور إلى نصابها في الحارة. وجوهر ما يفعله محفوظ هنا هو أنه يسعى في شجاعة إلى أن يسبغ على العلم القوة الروحية التي يتميز بها الدين، وهذا شاغل من شواغله الأساسية كما رأينا في الروايات السابقة.

ومن ناحية أخرى يؤكد محفوظ من جديد الأمل البشري المناط بقدرة العلم غير المحدودة في تحقيق السعادة والرفاه للكثرة الغالبة من الناس، إذ يعبّر عرفة عن إيمانه بأنّ «السحْر قادر على كل شيء»، وأنه «قد يتمكن يوماً من القضاء على «الفتوّات» أنفسهم، وتشييد المباني، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا»[1].

يبقى إيمان محفوظ بالعلم إذاً متيناً ولا يعرف حدوداً، إلاّ أننا نراه في **أولاد حارتنا** يبثّ نغمة تحذير لم يسبق أن سمعناها في أي من أعماله السابقة. فهو يبدو هنا ولأوّل مرة على وعي بأن العلم إذا ما وقع في أيدٍ شريرة فإنه قمين بأن يتحول إلى قوة قمع لا تحرير. ذلك أنه على الرغم من أنّ عرفة الساحر يخترع سلاحاً انفجارياً يستخدمه للقضاء على فتوات الحارة، إلاّ أنه لا يلبث أن يقع تحت طائلة «ناظر الوقف» الذي يبتزّ السر منه بتهديده بإفشاء مسئوليته عن مصرع الجبلاوي وتعريضه لسخط الناس. وبذلك يصبح الاختراع الجبّار في خدمة أغراض الناظر القمعيّة، ويستحيل عرفة رغماً من إرادته إلى «فتوة» بقوة العلم التي تزري بقوة الفتوات الأقدمين. ولا شكّ أن هذه الرؤية الكابوسية الجديدة للكاتب هي نتيجة للعيش في عالم نووي معرّض لخطر الفناء الشامل في أي لحظة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ولأول مرة في تاريخ الحضارة البشرية، وكل هذا بسبب وقوع العلم في أيدٍ شريرة.

★ ★ ★ ★

تبقى **أولاد حارتنا** اليوم أهم مُسْتَقَى لمذهب نجيب محفوظ في قضية الدين، فهو يفصح فيها عما يقتصر على الإلماع إليه في غيرها من أعماله. على أن محفوظ لم يتوقف في ما تلاها من روايات عن معالجة موضوعات ومواقف وشخصيات شتى

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٨٣.

على نحو يُخْلَص منه إلى أن الكاتب على قناعة كاملة أن الدين ليس لديه ما يقدمه إلى الإنسان الحديث في مِحْنَتِه: الوجودية والاجتماعية على السواء. وفيما يلي نستعرض على نحو عابر عاجل (ونرجو ألا يكون مخلاً) بعض الجوانب من نخبة من أعمال محفوظ في ما بعد أولاد حارتنا التي تعضّد التفسير الذي نذهب إليه.

أما **اللص والكلاب** المنشورة سنة ١٩٦١ فتبرز التنافر التامّ بين الواقع الفظّ الذي يعيش فيه «سعيد مهران» وبين السلام السابغ الذي يحيا فيه الشيخ المتصوف «جنيدي» والذي يتحقق له عن طريق الانسحاب الكامل من الواقع. والرواية تظهر بجلاء تامّ أنه لا الشيخ جنيدي قادر على انتشال سعيد من عذابه الممضّ، ولا سعيد بقادر على التسامي على الواقع بالفناء في الله وكأن الدنيا لا توجد وكأنه لم يُخَن ولم يُظلم.

وأما **الطريق** المنشورة سنة ١٩٦٤ فهي (إذا ما أُخذت على المستوى الرمزي لمعناها) إشارةٌ واضحة لعقم السعي البشري وراء فكرة الوجود الإلهي. على المستوى الواقعي، الرواية هي قصة صابر سيد سيد الرحيمي الباحث عن أبيه المجهول كي يوفر له «الكرامة والحرية والسلام»، أما على المستوى الرمزي فالأب هو الله (تأمّل مغزى اسمه!) وصابر هو الإنسان «الصابر» في سعيه من قديم وراء إله لا يني يراوغه أبداً. وغنيٌّ عن القول إن صابر لا يعثر على أبيه وينتهي به الأمر في يأسه إلى اقتراف جريمة قتل. وما يزيد في وضوح الرسالة المنطوية عليها الرواية أن البطل يتاح له في سياق الحدث أن يحقق «الكرامة والحرية والسلام» عن طريق فتاة محبّة وعمل مثمر وبما يغنيه عن البحث عن أبيه ولكنه يتخلّى عن ذلك كله ويمضي وراء السراب حتى ينتهي إلى قنوط وضياع.

وفي السنة التالية (١٩٦٥) ينشر محفوظ روايته **الشحاذ** فإذا بها قصة أخرى مجازيّة تبيّن أن الانسحاب من عالم الواقع إلى نوع من الصوفية الدينية الانعزالية بحثاً عن المطلق لا يجدي شيئاً في حلّ مشكلات الذات أو الواقع الأعمّ وإنما يجلب الشقاء على الجميع، فما زال محفوظ يقول بأعلى صوته إنه إنْ كان للحياة معنى، فهذا المعنى كامن فيها وليس خارجاً عليها.

وبعد مُضيّ ما يقرب من ٢٠ عاماً على **أولاد حارتنا** يفاجِىء محفوظ قرّاءه ونقّاده بإعادة كتابتها تحت عنوان **ملحمة الحرافيش** (١٩٧٧). إلاّ أنه يعيد كتابتها على نحو يصعب معه على غير العين المدرّبة التعرف على الأصل القديم. وهي وإن كانت تحمل لقارئها الرسالة القديمة نفسها، إلا أنها عمل فنّي أرقى كثيراً من **أولاد حارتنا**، فالرمزية فيها تلتحم بنسيج الحدث ولا تقف خارجاً منه. والحق أنه لو أن محفوظ كان له من الحنكة الفنية لدى كتابته **أولاد حارتنا** ما توفر له بعد عشرين عاماً لاستعصى فهمه آنئذ على كثير ممن شجبوها من المؤسسة الدينية ولهان خطرُها لدى القلة منهم التي فهمتها ولّما كان هناك من يطالب اليوم مجدّداً برأس الكاتب بسببها.

ومؤخراً نجد محفوظ يلتفت من جديد إلى واحدة من أخطر القضايا التي تشغل المجتمعات العربية والإسلامية عامة في الوقت الراهن، وهي مشكلة العلاقة بين الدين من ناحية وبين السياسة والمجتمع من ناحية أخرى. ونجد محفوظ يلجأ في معالجته لهذه القضية الحيوية إلى تاريخ مصر القديم بعد طول انقطاع عنه، فيكتب روايته **العائش في الحقيقة** (١٩٨٥) وهي تتناول حكم الفرعون «إخناتون» لمصر في القرن ١٤ قبل الميلاد. وظاهر الرواية إعجاب بالفرعون صاحب دعوة التوحيد وبمثاليته ومضاء عزيمته في تغليب المثل الأعلى على كل ما عداه من اعتبارات، أما باطنها فهو نقد مرير للجانب الآخر لإخناتون وهو تعصبّه الديني واضطهاده لمخالفيه في عقيدته واستبداده برأيه مما بثّ الفرقة بين أفراد شعبه وحطّم الإمبراطورية المصرية التي كان ورثها عظيمة مزدهرة. فكأن عنوان الرواية ينطوي على سخرية متوارية وأن إخناتون لم يكن إلا عائشاً في «الوهم» حين تصور أنه يستطيع أن يفرض عقيدته بالإرهاب. وقد سبق أن قلنا في تعليقنا على هذه الرواية إبّان صدورها:

«يريد محفوظ أن يقول إن حقائق الدين شيء وحقائق الدنيا شيء آخر. وإن الدول لا تقوم على التعصب الديني وإنما على حرية العبادة والمساواة في الحقوق والواجبات بين أبناء النحل والديانات. إن هذه الرواية هي رسالة محفوظ

للتيارات الدينية المتعصبة، وهي ردّه على الدعوة المتصاعدة لتطبيق الشريعة الإسلامية في وجه كل الاعتبارات. وهي تحذيره بشواهد التاريخ من الانجراف في تيّار معلوم المصير»[1].

* * * *

أين إذاً يقف محفوظ من هذا كله؟ وما الذي يستبين لنا من مجمل أعماله التي يتعرّض فيها لقضية الإنسان والدين على نحو أو آخر؟ إن تاريخ البشرية كما يصوّره محفوظ يتمثل في نضال طويل مرير من أجل إقامة العدل الاجتماعي على الأرض، والأديان التي نعرفها اليوم ليست سوى سجل مغلّف بالأساطير لبعض صفحات هذا النضال التي جرت وقائعها في الزمان البعيد. ومن بين شتى الخيارات العقائدية المتاحة للإنسان الحديث ليس هناك عند محفوظ إلا سبيلٌ واحدٌ إلى الأمام هو سبيل الاشتراكية المدعومة من قِبَل العلم: الاشتراكية بديلاً أخلاقياً اجتماعياً للدين، والعلم بديلاً للكهانة القديمة ودورها في شرح أسرار الوجود. ويبدو كل هذا في عالم محفوظ الروائي رؤيا بعيدة المنال تماماً مثل الفراديس التي تعد بها الديانات، فالظلم راسخ متمكن على صفحات كتبه والعلم مسخّر في خدمته.

على أنه لا ينبغي أن نختتم هذه الدراسة دون أن نقول إن عالم محفوظ لا غبار فيه على الدين كعقيدة داخلية بين الإنسان الفرد ووجدانه الشخصي، وهناك من شخوصه الروائية من هو على إيمان ديني عميق دون أن يصوره محفوظ في صورة سلبية. وإذا شئنا أمثلة على ذلك فهناك شخصية السيد رضوان الحسيني في زقاق المدق، وهناك عامر وجدي الصّحفي العجوز في ميرامار، وكلاهما شخصية إيجابية تحظى بحب الكاتب واحترامه ويظهر في سلوكهما الأخلاقي الرفيع أثر الإيمان والورع الديني، وهما بعدُ قليل من كثير وإنما نسوقهما هنا على سبيل المثال لا الحصر. أمّا النموذج الذي لا يتهاون معه الروائي، فهو ذلك الذي يرى في

---

(١) انظر مراجعتنا لتلك الرواية في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

الدين دستوراً سياسياً لا تبديل له، وشريعة اجتماعية تُفرض قهراً، وسيفاً من الماضي مسلّطاً أبداً على رؤوس المخالفين[1].

(١) على من يريد المزيد من التفصيل في موقف محفوظ من الدين وخاصة في الحرافيش وليالي ألف ليلة وقلب الليل أن يرجع إلى دراستنا الشاملة عن الكاتب باللغة الإنجليزية:
Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*; London, Routledge, 1993.

- ٨ -

المحاور السياسية لأعمال نجيب محفوظ*

الإنسان حيوان سياسي بطبعه. هكذا قال أرسطوطاليس حكيم اليونان قبل ألفي عام ونيف. فإن كان ثَمَّ من لا يزال يشك في حصافة ذلك المعلم العظيم، فإني أحيله بغير إرجاء على أعمال روائينا نجيب محفوظ الذي كرمته الأكاديمية السويدية قبل عام ونيف بجائزتها المصونة كما تكرمت بتكريمه، فرواياته هي خير مصداق لمقولة الفيلسوف الإغريقي. ذلك أن الحدث فيها دائماً له خلفية سياسية، والعواطف والصراعات والاشتباكات والانفصامات على أدنى المستويات الاجتماعية داخل أفقر حارة قاهرية هي نتيجة مباشرة أو غير مباشرة للقوى السياسية التي تحكم المجتمع عند القمة أو التي تحكم موازين القوى بين أمم العالم بأسره. وهكذا فإن مطامح أدولف هتلر في الهيمنة على أوروبا وإقامة الرايخ الثالث الذي يدوم ألف عام تدفع إلى البغاء بفتاة مصرية من حارة قاهرية منزوية وتسوق حلاقاً من الحارة ذاتها إلى حتفه بغير رحمة. ذلك أن انزواء الأماكن وضآلة الأفراد ليس بعاصم من حتم السياسة وزحف التاريخ. ومن كان لا يصدّق فليقرأ زقاق المدقّ، فإن ظلّ في نفسه بقية من شك، فليقرأ أي رواية أخرى لمحفوظ بلا انتقاء. فكل رواية هي دليل إضافي على فعل السياسة في حياة الصغار والكبار في كل لحظة من لحظات المعاش.

(*) نشرت في جريدة الأهرام بتاريخ ١٩ شباط/ فبراير ١٩٩٠.

نجيب محفوظ إذاً كاتب سياسي حتى النخاع، واهتمامه بالسياسة وما يتبعها من شئون الاقتصاد والاجتماع هو اهتمام يعود إلى بواكير حياته الأدبية، فالدلائل عليه قائمة في قصص مجموعته الأولى همس الجنون، وحتى في رواياته الفرعونية مثل كفاح طيبة التي تعالج النضال الوطني في مصر القديمة لإخراج الهكسوس الغزاة من البلد، والتي كانت بذلك إسقاطاً مباشراً على حال مصر الحديثة في الأربعينات حين كان يحكمها «هكسوس» معاصرون ممثلون في الإنجليز من ناحية والأرستقراطية المصرية المنحدرة من عروق أجنبية من ناحية أخرى. إلاّ أنّ رواية محفوظ المعاصرة القاهرة الجديدة (١٩٤٦) شهدت تحولاً جذرياً في تعامل الروائي مع الواقع المصري، فبدلاً من الإسقاط على الحاضر من طريق التاريخ، نراه يقتحم تخوم الحاضر اقتحاماً مباشراً غير هيّاب، ويتعامل مع الواقع السياسي الخام تعاملاً صريحاً، غير آبه بالمحظورات والحساسيّات أيّاً كان لونها، وهو المنهج الذي التزمه في كل العصور السياسية التي مرت به منذ أيام الملكية، وفي عصري عبد الناصر والسادات وحتى يومنا هذا، ونراه ـ مع تقدم الزمان وذيوع صيته وعلوّ مكانته ـ يزداد جرأة وصراحة في نقده للحكام والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الناجمة عن سياساتهم.

رؤية نجيب محفوظ السياسية تتميز بالبساطة الشديدة، وهي تتكون من مبادىء نظرية عامة ولا شأن لها بالتفاصيل والمشاكل المتعلقة بالتطبيق. وهي بذلك تبقى في إطار الرؤيا أو الحلم أو العقيدة المثلى، وهو على كل حال ما لا يصحّ أن نطلب من الفنان أن يزيد عليه، فدور الفنان يقف عند تجسيد الحلم في فنه وبعد ذلك يأتي دور رجل الفعل والحركة. والمتأمل لأعمال محفوظ في مجملها يجد أن فكره السياسي يرتكز على دعائم ثلاث هي العلمانية والديمقراطية والاشتراكية. والحق أن هذه المحاور الثلاثة غالباً ما تتداخل وتتحد، فهي الواحد المثلث أو هي وجه واحد ذو ثلاثة أقنعة. وهي معاً طريقه الوحيد إلى التقدم ودواءه الموصوف للقضاء على الظلم الاجتماعي وعلاج التخلف الحضاري ليس في مجتمعه فقط وإنما في العالم أجمع.

أمّا علمانيته فتتلخّص في أن الدين لا دور له عنده في العصر الحديث إلا

باعتباره عقيدة شخصية تخصّ الإنسان الفرد وربّه الذي يؤمن به، أما مشاكل البشر الاجتماعية العامة فعنده أن حلولها لا تهبط من فوق، وإنما تتخلق على الأرض بالجهد البشريّ الدائب. وهذه نظرة مبكّرة عند محفوظ طرحها في روايته الواقعية الأولى خان الخليلي وعاد إليها في روايته التالية القاهرة الجديدة وتناولها باستفاضة في ثلاثيته العظيمة ثم كرس لها رواية كاملة قال فيها كلمته الأخيرة في هذا الموضوع بلا مواربة هي أولاد حارتنا. في هذه الرواية التي خصتها لجنة نوبل بالذكر يستعرض الروائي من خلف ستار رمزي شفاف تاريخ الديانات البشرية الكبرى من منطلق علماني بحت ناظراً إليها باعتبارها حركات اجتماعية إصلاحية نبيلة استهدفت محاربة القهر السياسيّ والاستغلال الاجتماعي وإقامة نظام بشري عادل على الأرض. وتكتمل رؤية محفوظ بتتويج العلم نبياً للعصر الحديث تناط به آمال التحرر والتقدم التي كانت قديماً تناط بالأنبياء ورسالات السماء. إلا أن رؤية محفوظ يجللها السواد، إذ نرى العلم يسقط في يد قوى القهر فتستغله في توطيد سلطانها الباغي على جموع البشر العاجزين، تماماً كما كانت الأديان تُستغل قديماً في دعم العلاقات السياسية السائدة في المجتمع البشري.

ولعل القارىء قد لاحظ من هذا العرض الموجز ما نعنيه بقولنا إن الدعامات الثلاث لفكر محفوظ السياسي هي في الواقع دعامة واحدة ثلاثية الاسم، فقد رأينا كيف ساقنا الحديث على العلمانية إلى الحديث على أمور تندرج تحت الديمقراطية والاشتراكية. والحقيقة أن الديمقراطية بمعناها المجرد البسيط، أي أن يعيّن الشعب حكامه عن طريق الانتخاب الحرّ المباشر في ظل نظام برلماني، هي قضية أساسية عند نجيب محفوظ كما كانت عند عامة المثقفين الليبراليين من جيله. وهي القضية التي ارتبطت في شبابه بالقضية الوطنية عامة كما تمثلت في الصراع المستمر بين حزب الوفد من ناحية والملكين فؤاد وفاروق على التوالي وسلطات الاحتلال البريطاني من ناحية أخرى. ومن هنا نلمس العطف الشديد من قبل محفوظ على حزب الوفد (رغم عدم حزبيته شخصياً) باعتباره القوة السياسية الوحيدة التي انبرت لحمل عبء قضية الديمقراطية في ذاك الوقت إلى جانب اضطلاعها بقضية الاستقلال الوطني.

ويقودنا هذا إلى المحور الثالث لفكر محفوظ السياسيّ وهو الاشتراكية.

وجدير بالذكر هنا أن محفوظ ينفي عن نفسه الماركسية كفلسفة متكاملة ولا يتبنى منها إلّا ما يكفل تحقيق العدل الاجتماعي، كما أن إصراره على الديمقراطية بمعناها التقليدي يفصح عن رفضه لدكتاتورية البروليتاريا. وليس عند محفوظ حلٌّ من أي نوع للمعادلة الصعبة هنا: ما هو السبيل إلى الديمقراطية والعدل الاجتماعي معاً في ظلّ تصدي الطبقات الاجتماعية الممسكة بأزمّة الأمور للدفاع عن مصالحها الموروثة؟ يؤمن محفوظ بأن حزب الوفد كان قد استنفد طاقته في الصراع ضد الإنجليز والقصر، وأنّ التركيبة الطبقية لكوادره العليا ما كانت لتقدر ـ رغم ليبراليتها ـ على الانبراء لتغيير البنية الاجتماعية للمجتمع المصري، وعلى هذا فقد كان الجوّ مهيأ لبروز قوة سياسية جديدة تضطلع بتحقيق هذه المهام الوطنية الجديدة، وهو ما تحقق بقيام ثورة ١٩٥٢.

ولنجيب محفوظ قصة طويلة مع ثورة ١٩٥٢ يضيق عنها المجال هنا، إلّا أنها تتلخّص في ترحيب مبدئي لم يلبث أن تحوّل إلى خيبة أمل ونفور متزايد مع السنين. ولعلّه يقع في وهم البعض أن خيبة الأمل تعود إلى هزيمة يونيه ١٩٦٧، وأن الإفصاح عنها قد بدأ بعد وفاة عبد الناصر وأنه قد لا يخلو من تملق للسادات. ولكن الحق الثابت في كتابات الرجل غير ذلك، فهي تظهر بجلاء تام أن تبدد الآمال المعلقة بالثورة يرجع، على الأقل، إلى مطلع الستينات وبالتحديد منذ نشر **اللص والكلاب** سنة ١٩٦١، وأغلب ما تلا ذلك من أعمال كان ينطوي على نقد مرير (يتوارى أحياناً وراء الرمز) لممارسات الثورة. وكان طبيعياً أن يزداد النفور بعد الهزيمة وأن يزداد النقد حدّة وصراحة. والمقياس الذي يقاس به نقد محفوظ لثورة ١٩٥٢ هو مدى فشلها في الموازنة بين عناصر فكره السياسيّ المذكورة آنفاً، وخاصة عدم انتهاجها لمبدأ الديمقراطية السياسية والحرية الفردية والتجائها إلى أساليب الدولة البوليسية مما أدّى في رأيه إلى الكوارث المعروفة. ولا بد أن نوضّح أن نقد محفوظ يشمل عصري عبد الناصر والسادات معاً (وإن كان طبيعياً أن ينال الأول النصيب الأكبر باعتباره الأقدم والأطول والمؤسس للثورة)، وأنّ تأييده للصلح مع إسرائيل هو قضية منفصلة ولا يعني مباركة شاملة لسياسات السادات الذي يتعرض لبعض من ألذع نقد الكاتب في روايته القصيرة **يوم قُتل الزعيم**.

- ٩ -

الفجر الكاذب

نجيب محفوظ يشخِّص الداء: فصام الشخصية ويصف الدواء: ممنوع السلفية وأحلام اليقظة المطلوب: العصرية والاعتماد على الذات*

الفجر الكاذب عنوان أحدث أعمال الأستاذ نجيب محفوظ، وهي مجموعة قصص قصيرة صدرت قبل أسابيع. وما أسعدنا قارئين وناقدين بظهور عمل محفوظي جديد، خاصة وأننا كنا نعيش في حال من الجزع والأسى ونحن نسمع محفوظ في الآونة الأخيرة يردد أنه منذ كتب قشتمر من أيام ما قبل الجائزة وهو يمر بفترة مجدبة، تتوفر فيها الرغبة في الكتابة ولا يتوفر الموضوع. لكن ها هو كتاب جديد من نتاج تلك القريحة الخصبة المعطاءة يهلّ علينا. ولا يعنينا في شيء أن قصصه قد تراكمت عبر السنوات السابقة على فترة الجفاف حتى تجمعت في كتاب، إنما الذي يعنينا أن بين يدينا عملاً جديداً لمحفوظ وحسب. فلنقرأه، ولنبتهج به، ولنصلِّ ألا نعاني الشوق طويلاً قبل أن تجود علينا تلك الشجرة السامقة بثمرة أخرى.

تشمل المجموعة ثلاثين أقصوصة أكثرها لا يجاوز الخمس صفحات، وبعضها يقل عن ذلك. ولا تحوي القصص جديداً لقراء محفوظ الألفين لدروب

(*) نشرت في جريدة الأهرام الدولي بتاريخ ٢ نيسان/إبريل ١٩٩٠.

عالمه، الملمّين بشواغله الفلسفية والاجتماعية وأساليبه الفنية في طرحها. والحق أن الالتزام الصارم بالعادات الحياتية اليومية الذي اشتهر به الأستاذ محفوظ يلازمه أيضاً في عاداته الفكرية والكتابية، وأنه إذا كان محبّوه ومريدوه يعلمون أنهم يستطيعون متى ما أرادوا أن يجدوه في الساعة الفلانية جالساً في المكان الفلاني، أو عابراً لطريق بعينه متجهاً نحو مكان بعينه، كذلك يستطيع قراؤه الذين لازموا أعماله في تاريخها الطويل أن يرصدوا أنه بهذه القصة إنما يقصد كذا، وبتلك الشخصية إنما يرمز إلى كذا، وأن بطله ذاك بما فعل لا يمكن أن يكون مصيره إلا كذا. ذلك أن عادات كاتبنا الكبير الذهنية لا تنقص في نظامها وصرامتها عن عاداته المعاشية. ليس في المجموعة إذاً من جديد، ولكن بين يدي محفوظ ما أحلى القديم المعاد! وهل تسأم آذاننا أبداً سماع ما نحب من أنغام؟

يمكن تبويب قصص المجموعة في عدة أبواب يختص كل منها بمشغلة من مشاغل محفوظ التقليدية حيث يعيد طرح رؤيته للوضع البشري عامة، والوضع المصري خاصة. أهم هذه الأبواب هو الباب المكرس لمشاكل مصر المعاصرة، حيث يتجلّى انشغال محفوظ الشديد بهذا الموضوع في أن أكثر من نصف قصص المجموعة يتعرض لجانب أو آخر من جوانب الواقع السياسي والاجتماعي المأزوم لمصر المعاصرة. ولعل أهم قصص هذا الباب هي قصة «الفجر الكاذب» التي أعطى محفوظ عنوانها للمجموعة كلها. وهي الوحيدة في المجموعة التي يصل طولها إلى نحو خمس وعشرين صفحة وسط أقاصيص لا تجاوز الخمس صفحات كما أسلفنا.

بطل القصة شاب يقع فريسة للمرض النفساني المعروف بفصام الشخصية، فهو يتوهم أن ثمة مجهولاً يطارده بقصد قتله أخذاً بثأر أسري قديم، ويفسد عليه هذا الوهم حياته إذ يتسلط على وجدانه بلا رحمة ويتركه غير قادر على العمل أو الحب أو الصداقة، ولا يعود يفعل شيئاً سوى أن يتردد على معارفه من ذوي النفوذ طلباً لعونهم في حمايته أو في البحث عن مطارده المجهول. ولا تمضي القصة طويلاً حتى تأخذ رموزها في الإفصاح عن مدلولها أمام أعيننا. فالشاب يرمز إلى عامة شباب مصر المعاصرة، وفصام الشخصية الذي يعانيه ليس إلا حيرتهم

وتخبطهم بين السلفية والعصرية؛ بين التعلق بأمجاد الماضي العربي الإسلامي التي زالت وبين رغبتهم في اللحاق بركاب العصر الحديث. كما أن مطارده المجهول هو ذلك الماضي الذي يفصح عن حضوره الغامض في القصة من طريق رائحة المِسْك التي تشيع في الجو كلما تصور الشاب أن قنّاصه المَخُوف قد دنا منه. وليس يخفى على القارىء ما للمسك هنا من قيمة رمزية بإيحاءاته الدينية. يصف الشاب حاله قائلاً: «هكذا استوعبتني مشاكل الأصل والموت فلم تُبقِ من حيويتي إلا القليل لمشكلات الحياة اليومية الملحة...» (ص ٢٣). والذي يقصده هنا هو أن التعلق السلفي الأصولي بأهداب الماضي، والحرب التي يشنها دعاته على اتجاهات العلمنة والتحديث أمر لا ينتج عنه إلا عرقلة حركة التقدم في مصر واستنزاف طاقات البلد التي هي أجدر أن تستخدم في حل مشكلاته العسيرة. أما «الرجال الكبار» الذين يلجأ إليهم الشاب طلباً للعون فلا ينفعونه بشيء، فهم رمز لحيرة مصر بين الاعتماد على الشرق في عصر عبد الناصر وعلى الغرب في عصر السادات، ومن هنا النصيحة التي يتلقاها الشاب من أحد المعارف: «لن ينقذك إلا اعتمادك على نفسك...» (ص ٩). في النهاية وبعد علاج طويل يُشفى الشاب ويسأله طبيبه المعالج عما تعلّمه من إقامته في مصحته، فيجيبه بحماس: «إن أحلام اليقظة غير مجدية» (ص ٢٩). وهذه هي العبرة التي يختم بها محفوظ القصة، فهو يريد أن يدعو أبناء بلده إلى أن يفيقوا من «أحلام اليقظة» المتمثلة في الهروب الأصولي الديني إلى الماضي وأن يعيشوا في العصر ويتعاملوا مع الواقع. ولعل مغزى عنوان القصة أن «أحلام اليقظة» لا تؤدي إلاّ إلى «فجر كاذب». القصة تعليمية الطابع والرمز فيها طاف على السطح، ولا شك أن قلق محفوظ على ما يحدث في وطنه يجعله يغلّب دواعي التلقين على دواعي الفن. ويمضي محفوظ يتعامل مع مشاكل المجتمع المصري المعاصر آناً بالرمز وآناً بالتصريح في قصص «حوار» و«الميدان والمقهى» و«ذقن الباشا»، وغيرها مما يضيق المجال عن بسط القول فيه.

الباب الثاني في تصنيفنا لقصص المجموعة هو باب وثيق الصلة بالباب السابق. وهو يتعلق بالقصص المتناولة لموقف نجيب محفوظ من ثورة ١٩٥٢، خاصة في عهدها الناصري، وهو موقف انتقادي كما نعلم من فحوى رواياته

السابقة وآراثه المعلنة في ممارسات الثورة. قصص هذا الباب تؤكد هذا الموقف السابق، وتبرز عمق إحساس الكاتب بالحسرة على الفرص التي ضاعت على البلد والأخطاء التي كان يمكن تلافيها. نذكر قصتين من هذا الباب على سبيل المثال. أما الأولى فعنوانها «رجل» وهي عبارة عن مرثية لجيل المناضلين الوطنيين من حزب الوفد القديم والعصاميين الناجحين الذين جاءت الثورة فخسفت بهم الأرض ناسبةً كل النضالات والبطولات الوطنية إلى ذاتها من وجهة نظر الكاتب. وأما الثانية وعنوانها «تحت الشجرة»، فهي تنعي على الثورة تنكيلها بالمعارضين السياسيين، وتتناول في إيجاز مؤثر أحاسيس سجين سياسي يخرج بعد سبع سنوات من السجن إلى مقهاه المعتاد فيجد عالماً جديداً عليه، ليس فيه أحد من معارفه الأقدمين، ذلك أن «البطل» الذي دخل السجن زمن عبد الناصر «في سبيل المبدأ» يخرج ليجد نفسه في خضم مصر الساداتية الانفتاحية، ويعلم من النادل أن زملاء الكفاح ورجال المبادىء والعمل الوطني الذين رافقهم زمناً قد تبددوا في أرجاء الأرض. فمنهم المدرسون في السعودية، والعاملون في الصحافة العربية بأوروبا، ومنهم من تاب عن المعارضة وانضم إلى الصحافة القومية. ويتلقى الرجل في ذهوله حكمة العصر من فم النادل العجوز: «زمن المبادىء مضى وهذا زمن الهجرة» (ص ١١٥).

أما الباب الثالث من أقسام المجموعة فيضم بضع قصص تُعدّ في مجموعها استكمالاً لرثاء محفوظ لثورة ١٩٥٢. فالثورة هنا في عصرها الساداتي، والقصص كلها لا تعدو أن تكون تأملات تسجيلية الطابع لزمن الانفتاح الاقتصادي وما نتج عنه من خلخلات اجتماعية. ففي قصة «أحلام متضاربة» على سبيل المثال، يعرض محفوظ لتمام الدورة الطبقية ما بين عصري عبد الناصر والسادات، إذ نرى ابن الطبقة العليا الذي فقد المال والجاه والمنصب في عصر عبد الناصر يعود فيصبح مليونيراً انفتاحياً في عصر السادات، في حين أن زميله الموظف الحقوقي ابن العموم الذي نعم بالكفاية في العهد الناصري يكاد يتسوّل في العهد الساداتي حتى ينقذه المليونير الجديد بتشغيله سائقاً خصوصياً لديه في غير أوقات العمل الرسمية. هكذا تتبدل الحظوظ من عصر إلى عصر ويبقى النظام الطبقي راسخاً في جوهره رغم شعار الثورة «إزالة الفوارق بين الطبقات»، والذي يرى محفوظ

(في هذا العمل كما في غيره) أن الثورة قد فشلت في تحقيقه كما فشلت في تحقيق غيره من المبادىء والشعارات. على أن محفوظ في دقته التسجيلية وبعينه النافذة إلى عديد من قطاعات المجتمع لا يرى على ما يبدو في الانفتاح شراً خالصاً. ففي قصة «من تحت لفوق» يرصد ظاهرة ارتفاع العائد المالي لمهنة الخدمة في المنازل، وهي ظاهرة ناتجة عن الانفتاح، وقد أدت كما تبينٍ القصة إلى فتح سبل حياة أرقى لفئة من المجتمع كانت لولا ذلك حَرِيَّة أن تبقى متجمدة في موقعها السابق.

إن القصص التي أدرجتها في الأبواب الثلاثة السالفة تتميز جميعها بطبيعتها الآنيّة من حيث انشغالها الشديد بالمشاكل السياسية والاجتماعية للمجتمع المصري اليوم. وهي تحتل القسم الأكبر في الكتاب، ويغلب عليها الطابع الرصدي، وهي لذلك قصص لا تعيش طويلاً ولا تعود تثير الاهتمام إذا ما مضت مناسباتها الاجتماعية، وإن كان لا شك أنها ستصبح ذات قيمة وثائقية كبرى لدى الأجيال القادمة باعتبارها سجلاً لتاريخ مصر الاجتماعي في الفترة الراهنة. وهذا ضرب من الكتابة غير غريب على محفوظ، فقد سبق أن كتب فيه الحب تحت المطر و الكرنك وغيرهما من الروايات والأقاصيص.

على أن الكتاب ليس كله من هذا اللون، بل إن فيه قبسات من فن نجيب محفوظ العظيم؛ من قصصه التي تتعامل مع ثوابت الحياة البشرية العالية على تقلبات الزمان والمكان والسياسة والاجتماع، تلك القصص التي تتناول وجود الإنسان في معناه الصميمي وليس في عوارضه المتغيرة. من هذه القصص قصة «الهمس» وهي معالجة رمزية فائقة الجمال للصراع الذي يعتمل في نفس الإنسان بين حبه للحياة بغواياتها الكثيرة وبين ما تفرضه عليه الأديان من نظام وقيود تكبح جماح نوازع الحياة. وهكذا تلخص القصة العلاقة بين المخلوق والخالق في استعارة بليغة باعتبارها علاقة شد وجذب بين نازعي الحرية والنظام في حياة الإنسان، ويقرر بطل القصة أن الحياة لا تصبح «حياة إلا من خلال التعامل معهما معاً» (ص ٤٤). يرمز إلى قوة «النظام» في حياة الإنسان شخصية «الأب» في القصة، الذي يتحدى البطل أوامره ويسعى للاستقلال عنه طوال الوقت حتى

ينجح في ذلك بوصوله إلى سن النضج والتوظف والزواج والإنجاب. وفي زحمة الحياة ينسى «أباه» تماماً حتى يبلغ هو نفسه سن الشيخوخة، وينفضّ من حوله الأولاد والصحاب وتخفت «نوازع الحياة» فيتذكر أباه فجأة بعد طول نسيان ويلوم نفسه على تقصيره في حقّه. وتختتم القصة على هذا النحو: «اليوم يبدو لي على حقيقته أكثر من أي عهد مضى. ثم إنه أقام في القرية منذ عهد بعيد، وشدّ ما تهفو نفسي إلى الخضرة والهواء النقي. إنها أثمن في النهاية من أثاث بيتي وتحفه وما جمعت من مال وبنين. سأمضي إليه وليس في نيتي أن أعتذر أو أن أصوغ من سحر البيان جملة واحدة. سأمثل بين يديه باسماً وأقول هامساً هأنا قد رجعت، مدفوعاً بالشوق وحده، فاقضِ بما أنت قاضٍ» (ص ٤٩). بهذا النثر البالغ العذوبة والمضمَّخ بالروح التصالحي يعبّر محفوظ عن الحنين البشري إلى الإله، ذلك الحنين الذي نراه يشتد في حياة البشر كلما اقتربت منهم خطى الموت. إنه الاستسلام النهائي لـ «الحرية» أمام «النظام»، إلا أن محفوظ يصوره استسلاماً طائعاً بلا حسرة ولا مرارة.

أما قصته «على ضوء النجوم» فلعلها في رمزيتها القوية المتوارية في نسيج الحديث من أفضل ما كتب محفوظ على الإطلاق. وهي مثل سابقتها فحص لعلاقة الإنسان بالمطلق. يصوّر محفوظ قافلة تضرب في الصحراء في جوف الليل ثم لا يلبث مرشدها أن يتخلى عنها بسبب عصيانها لأوامره فيجدون أنفسهم فجأة بدون دليل، أو خارطة، أو حتى بصيص من النور يهديهم إلى طريق العودة. وتتضارب بينهم الآراء أيَّ طريق يسلكون، فينقسمون إلى فرق تمضي كل في اتجاه ظانّةً أنه الطريق الصحيح. والقصة مجاز بليغ لتخبط البشرية في غياب المعرفة اليقينية في بحثها عن الحقيقة المطلقة، وفي انقسامها إلى نحل ومذاهب شتى يظن كل منها أن سبيله دون غيره هو القائد إلى تلك الحقيقة. ويمضي محفوظ في فحصه لتلك العلاقة المحورية في حياة الإنسان في قصة ثالثة عنوانها «المرة القادمة»، وهي أيضاً تصورٌ في مجاز جميل سعي البشر المعذَّب وراء مطلق هو أبداً مراوغ. وهي قصة تذكّر بقوة بقصة «زعبلاوي» الشهيرة التي كتبها محفوظ قبل نيف وثلاثين عاماً.

على أن درَّة الكتاب كله هي قصة عنوانها «نصف يوم» تقع في أربع صفحات لا غير. ولا أظن أن ناقداً يعرف ما يصنع يتردد لحظة في عدّها بين أحسن مئة صفحة كتبها محفوظ من بين آلاف الصفحات التي جادت بها قريحته. القصة لا تُلخص لأنها بإيجازها الشديد واتساع مدلولها المبهر في آنٍ لا تترك مجالاً لكلمة زائدة يمكن حذفها من التلخيص. بعبارة أخرى القصة كاملةً هي ملخص ذاتها. ومع هذا وبرغم حماسي الذي أنا بِهِ واعٍ، عليَّ أن أناقض قولي وأن أحاول «تلخيصها» للقارىء! وهل من سبيل آخر سوى أن نطبع القصة كاملة هنا؟ يصطحب أب ابنه إلى يومه الأول في المدرسة، وكما هو طبيعي في هذا الموقف، فإن الطفل موجس خيفةً، عازف عن المكان الجديد المرهوب، راغب في العودة إلى أمان الدار. إلا أنه يُترك لمصيره في المدرسة فيجد في يومه الجد واللعب، والبكاء والفرح، الصداقة والعراك.. إلخ. وسرعان ما يسفر النثر المحفوظي في تلاعبه الماهر بمستويات اللغة عن أن مدرسة الأطفال هذه هي أيضاً مدرسة الحياة الكبرى التي نخوض معتركها بعد استقلالنا عن حماية الأبوين، بل وأنها أيضاً الحياة الأرضية بما فيها من محن وآلام بعد أن طردنا الأب - الإله من أمان الفردوس ونعيمه. وليس هذا كل ما تقدمه هذه القصة المعجزة، فإن الصبي حين يخرج في نهاية اليوم من المدرسة يهوله أنه يخرج إلى عالم بالغ الاختلاف، فأبوه لا ينتظره عند باب المدرسة كما وعد، بل إن الشارع ذاته قد اختفى، والحدائق زالت، والزحام والضجيج والقمامة حلت محل الفضاء والهدوء والحقول، بل إن بيته نفسه قد اندثر. يقف الصبي حائراً راغباً في عبور الشارع وغير قادر حتى يمد له يد العون صبي كوّاء قائلاً: «يا حاج، دعني أوصلك» (ص ٣٥). إذاً فالصبي قد شاخ واليوم المدرسي ذاك قد اختزل حياة كاملة من أول أيام المدرسة إلى آخر العمر، «فعبور» الشارع المذكور هو أيضاً العبور من الحياة إلى الموت، أو هو العودة إلى البيت - الفردوس الذي سبق أن طُرد منه الصبي - الإنسان. والقصة فوق هذا وذاك تجربة من تجارب محفوظ القصصية في تصوير العلاقة بين الزمن الخارجي والزمن في الذاكرة. الزمن الخارجي مرتبط بالمكان، مشهود التحولات من مرحلة إلى مرحلة، أما الزمن الذاكري فهو متكثف في الوعي في كل لحظة بدون تجزُّؤ أو تَمَرْحُل. وبهذا المعنى فإن هذه القصة

هي فعل استرجاع في الذاكرة لحياة كاملة، ويحاول محفوظ أن يطوّع اللغة هنا لكي تقلد الذاكرة البشرية في اشتمالها على كل لحظات الزمن الماضي في أي لحظة مفردة منه. والأمر الغريب حقاً أنه ينجح حيث كان المرء لا يتصور إمكان النجاح!

وأخيراً لا يجوز أن نختتم هذا الفصل بغير أن نشير إلى قصة «الغابة المسكونة» التي أغلب الظن أنها من أدب الاعترافات في معناها الرمزي على الأقل. يحكي راوية القصة عن غابة كانت تقوم في صباه عند الطرف الجنوبي في صحراء العباسية. وكان الكبار يحذرونه من ارتيادها بدعوى أنها مسكونة بالعفاريت، وظل على خوفه منها حتى ناهز المراهقة، وقرر أن يغامر باجتيازها فإذا به يجدها جنة تجري فيها الأنهار، وتغرد الأطيار، ويلقى فيها رفاقاً له يقرأون ويتجادلون في ثمار المعرفة. يصبح الفتى من روّاد هذه الغابة «المسكونة» بالأفكار، ويندم على ما ضاع من سنين بعيداً عنها. وذات يوم يُطلع أباه «المستقر في أعماق طمأنينة أبدية، الناعم بسلام دائم» (ص ٢٢٢) على بعض الآراء التي تُتداول بين الرفاق في الغابة فيفزع الرجل ويقول: «أعوذ بالله، ليس أصحاب هذه الآراء بآدميين ولكنهم عفاريت!» (ص ٢٣). وليس هذا الفتى «العفريت» إلا كاتبنا الكبير بعينه. وما أكثر ما جنى من ثمار الغابة المسكونة! وما ألذ ما أذاقنا من ثمار جَنْيِه! ألا إنّ لجَنْيِ العفاريت لمذاقاً آخر!

- ١٠ -

رحلة التحوّل من الثورية الى الطغيان عند غارثيا ماركيز ونجيب محفوظ*

في رواية مائة سنة من العزلة للكاتب الكولومبي غابرييل غارثيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٢ ثمة صفحتان مشغفتان توقفت عندهما طويلاً لدى مطالعتي للرواية وأحب كثيراً أن أشرك القراء في التمتع بهما والوقوف عندهما والتأمل في محتواهما.

في هاتين الصفحتين يصف ماركيز ببصيرة نافذة وفي وقائع مختارة بدقة من «ربرتوار» الحياة السياسية المعاصرة في أمريكا اللاتينية وفي بلاد العالم الثالث عامة ذلك التحول الفاتن والمأساوي في آن من طور البطولة الثورية إلى طور الطغيان المطلق: كيف يبدأ الثوري من السفح الاجتماعي بالمثل الأعلى والعقيدة الإنسانية، كيف يناضل ويخاطر ويضحّي. ثم كيف يسكره الانتصار حين يفوز بالسلطة فتأسره بامتيازاتها وبحبائلها وطرقها الملتوية، وبالرغبة في المحافظة عليها والقضاء على منافسيه من حلفائه بعد أن قضى على مناوئيه من أعدائه. وكيف قبل هذا وذاك يقع فريسة لأساطير البطولة والمجد التي تنسج من حوله فلا يعود يرى نفسه بشراً مثل سائر البشر، وينتهي به الحال إلى العيش في عزلة داخلية مخيفة؛ عزلة هي في آن مصدر عذاب الطاغية الجالس على القمة، ومنهل جبروته

(*) نشرت في جريدة الحياة بتاريخ ١١ حزيران/يونيه ١٩٩٠.

المتجرد عن نوازع الرحمة البشرية.

هذا الاهتمام المفهوم من روائي من أمريكا اللاتينية بهذا الموضوع يجاويه اهتمام مفهوم أيضاً من كاتب عربي بالموضوع ذاته. وليس هذا الكاتب إلا نجيب محفوظ الذي يكرّس إحدى حكايات روايته المتأخرة ليالي ألف ليلة (١٩٨٢) لوصف هذه الظاهرة. ولنبدأ بغارثيا ماركيز. فيما يلي ترجمة بتصرف بسيط للصفحتين المذكورتين مأخوذة عن النسخة الإنكليزية للرواية ص ١٣٨ - ١٤٠ : «كانت الحرب بين «الأحرار» و «المحافظين» تمرّ بأحرج لحظاتها(. . .) إلا أن الكولونيل أورليانو بُونْدِيا لم يكترث لذلك(. . .) فهو إذا ما حلّ الليل أو وقت القيلولة كان يستدعي إحدى نسائه إلى فراشه فيُشبع منها رغبته البدائية ثم ينام مثل الحجر لا يقضّ مضجعه هاجس. هو وحده كان يعلم في ذلك الوقت أن قلبه الذي اختلطت عليه الأمور كان محكوماً عليه حكماً أبدياً ألّا يعرف اليقين. في البدء أسكره المجد الذي أحاط باسترداده لمسقط رأسه، وبانتصاراته الأخرى المبرزة، فوجد نفسه يحدّق في هوة العظمة من على شفا جرف(. . .) آنئذ قرر أن ما من بشر، ولا حتى أمه، يجوز له أن يقترب منه بأكثر من عشرة أقدام. وهكذا صار يبتّ في مصير العالم من خلال أوامر سريعة وغير قابلة للاستئناف يلقي بها من داخل دائرة الطباشير التي يرسمها معاونوه أينما حلّ، والتي لا يجوز لأحد غيره أن يدخلها. وفي أول مرة يزور قرية «مانور» بعد إعدامه للجنرال مونكادا سارع بتنفيذ الرغبة الأخيرة لضحيته، فسلم أرملته نظارته وأوسمته وساعته وخاتم الزواج، إلا أن المرأة لم تسمح له بتخطي عتبة الباب قائلة له: «غير مسموح لك بالدخول يا سيادة الكولونيل. أنت صاحب الأمر والنهي في الحرب، ولكن أنا صاحبة الأمر والنهي في بيتي».

«لم يَبْدُ على الكولونيل أورليانو بونديا أي علامة من علامات الغضب، إلا أن روحه لم تهدأ إلا بعد أن قام حرسه الخاص بنهب بيت الأرملة وإشعال النار فيه حتى لم يبقِ منه إلا الرماد. في ذلك الوقت كان صديقه الكولونيل جرندلو ماركيز يحذّره قائلاً: «لا تدع قلبك يموت يا أورليانو. إن العفن يسري فيك وأنت حيّ». وحدث في تلك الأيام أنه دعا إلى اجتماع لكبار قواد الثورة. كان أولئك

من كافة الأنواع، فمنهم المثاليون وأصحاب المطامح والمغامرون والذين ظلمهم المجتمع، وحتى المجرمون الاعتياديون، بل كان بينهم واحد من المعسكر المعادي ـ أحد موظفي «المحافظين» الذي لجأ إلى الثورة هرباً من حكم صدر ضده بتهمة نهب الأموال العامة، إلا أنّ كثيراً منهم لم يكونوا يعرفون فيمَ يحاربون. وسط هذه المجموعة المتنافرة الذين كانوا على درجة من التباين تهدد بانفجار داخلي وشيك كان ثمة قائد صارم متميز هو الجنرال تيوفيلو فارغاس. كان من دم هندي خالص، أُميّاً، غير مروَّض، واسع الحيلة ويفيض منه حماس أصحاب الرسالات ـ حماس كان يثير في رجاله حمية مجنونة. كان غرض الكولونيل أورليانو من الدعوة إلى الاجتماع أن يجمع القيادة الثورية في موقف متحد ضد مناورات الساسة، وفي خلال سويعات قليلة كان الجنرال تيوفيلو فارغاس قد حطم ائتلاف القادة الأكثر تمرساً منه وأمسك بزمام القيادة العليا. بعد الاجتماع قال الكولونيل أورليانو لضباطه: «هذا الرجل حيوان شرس تنبغي مراقبته. إنه أشد خطراً علينا من وزير الحرب الذي نقاتل ضده». رفع ضابط شاب كان معروفاً بحيائه الشديد سبابته في حذر وقال: «المسألة في غاية البساطة يا سيادة الكولونيل: يجب أن يُقتل».

«لم تكن نبرة الصوت الباردة هي ما انزعج منه الكولونيل أورليانو بوينديا، وإنما كون الاقتراح قد جاء سابقاً لأفكاره بما لا يزيد على جزء من الثانية: «لا تتوقع مني أن أصدر مثل هذا الأمر». والحق أنه لم يصدر الأمر، إلا أنه لم يمضِ أسبوعان حتى كان الجنرال تيوفيلو فارغاس قد وقع في كمين ومزقته الفئوس إرباً».

«ولم يلبث الكولونيل أورليانو بوينديا أن تولى القيادة العليا. وفي الليلة ذاتها التي حظي فيها باعتراف جميع قواد الثورة بهيمنته المطلقة ـ في تلك الليلة ذاتها صحا منزعجاً من نومه وطلب بطّانية. كانت برودة داخلية تسحق عظامه، برودة بقيت تعذبه حتى في أوار الشمس الساطعة، ولم تدعه ينام لشهور متصلة حتى استحالت إلى عادة. بدأت سكرة السلطة تنقشع أمام زحف موج الإعياء، وفي خضم بحثه عن علاج لتلك البرودة أمر بإعدام الضابط الشاب الذي كان اقترح اغتيال الجنرال تيوفيلو فارغاس. كانت أوامره تنفذ قبل البوح بها، بل قبل أن

تخطر على ذهنه، وكانت دائماً تمضي في إرضائه إلى أبعد مما كان يجسر أن يشتهي، ضاع وسط العزلة الناجمة عن سلطانه الهائل وابتدأ يفقد الحس بالاتجاه. بدأ يضجر من هتاف الناس في القرى التي يمر بها وأخذ يتصور أنه هو ذاته الهتاف الذي يحيّون به الأعداء(...) شعر بنفسه مشتتاً، متكاثراً، وأشد عزلة من أي وقت سبق. وأصبح على قناعة أن خاصّة ضباطه يكذبون عليه، وصار يعتقد أن الأصدقاء أفضل ما يكونون وهم موتى. تعب من الشك، من الدائرة المغلقة لتلك الحرب الأبدية التي تتركه دوماً في الموضع نفسه، ولكن أكبر سناً وأشد رهقاً وأكثر حيرة في مواجهة لماذا وكيف ومتى. أبداً ثمة من يقف خارج الدائرة الطباشيرية: يريد مالاً، أو يشكو إصابة ابن بالسعال الديكي، أو يبغي أن يذهب لينام إلى الأبد. لم يعد يقوى على احتمال طعم الحرب الذي هو مثل طعم الغائط في فمه، ولكنه مع ذلك يقف أمامه في وضع الانتباه ويصيح: «كله تمام يا سيادة الكولونيل». وهذا بالضبط هو أفظع ما في تلك الحرب اللانهائية: اعتيادها، كل شيء «تمام» ولا شيء يحدث على الإطلاق. وحيدٌ هو، حتى هواجسه قد هجرته، ودوماً هو لائذ بالفرار من تلك البرودة التي لن تني تلازمه حتى الممات(...)».

كتب ماركيز روايته سنة ١٩٦٧ ولم تترجم إلى الإنجليزية حتى عام ١٩٧٠ ولم يُعرف ماركيز على نطاق واسع في العالم العربي حتى فوزه بجائزة نوبل ١٩٨٢، وهو بالمصادفة العام نفسه الذي نشر فيه محفوظ روايته ليالي ألف ليلة. لسنا إذاً بصدد الحديث عن تأثر أدبي وإنما نحن بصدد مقارنة تسجيلية عابرة. ليس من عجب في أن الهموم السياسية والاجتماعية المشتركة تولّد صوراً فنية متشابهة لدى كتّاب مختلفين لغوياً ومتباعدين جغرافياً وربما حتى غير عالمين الواحد بوجود الآخر.

الحكاية المَعْنِيّة في ليالي ألف ليلة هي حكاية «طاقية الإخفاء» وبطلها «فاضل صنعان» هو نموذج الثائر الاجتماعي المناهض للسلطة الظالمة الباحث عن الحق والعدل. يبقى هذا حاله ويبقى مناضلاً لا يكلّ ومضطهداً في السلطة بملاحقة أيضاً لا تكل إلى أن يبرز له ذات يوم جنيٌّ شرير ويقدّم له طاقية الإخفاء.

طاقية الإخفاء هنا هي بالطبع رمز السلطة المطلقة والقدرة على الفعل غير الخاضع للمساءلة، وبعبارة أخرى هي رمز إمساك الثوري بمقاليد الحكم وانفراده به انفراداً مطلقاً. يفرح فاضل بالطاقية فرحاً عارماً وحين يسأله الجني ماذا سيفعل بها يقول «ما يمليه عليَّ ضميري»، إلا أن الجني يشترط عليه أن يفعل أي شيء إلا ما يمليه عليه ضميره (ص ٢١٣). يستسلم الثائر لإغراء السلطة وعلى الفور يتورّط في سلسلة تصاعدية من الجرائم يبدؤها بحسن نية ثم لا تعود النية تهم. ويصوّر محفوظ انسياقه السريع في تيّار الجرائم والشهوات وكأن السلطة المطلقة تولد شرورها من طريق الانقسام الذاتي إلى ما لا نهاية مثل الكائنات العضوية الدنيا، أو كأنها جسم لا يلزمه إلا الدّفعة الأولى حتى يظل يدور أبداً بقوة القصور الذاتي. فجريمة تؤدي إلى جريمة، ولا سبيل إلى البقاء في السلطة إلا بارتكاب المزيد من الجرائم تماماً مثلما يحدث في مأساة مكبث حتى يصبح الحاكم المطلق أسير سلطانه لا يملك منه فكاكاً ولا سبيل أمامه للتراجع، فهو في الحالين هالك. وبذلك يصبح فاضل صنعان رمزاً ليس فقط للثائر الذي تفسده السلطة، وإنما أيضاً للعزلة المطلقة للحاكم المطلق، وهو ما يعبّر عنه محفوظ على النحو التالي: «أدرك فاضل صنعان أنه أصبح في عداد الأموات. لا حياة له بعد اليوم إلا تحت الطاقية كروح ملعونة هائمة في الظلام. روح ملعونة لا حركة لها إلا في مجال العبث أو الشر، محرومة من التوبة أو فعل الخير، صار شيطاناً رجيماً». وأمام هذا الضياع المطلق لا يتبقى له إلا «أن يتسلى كل يوم بحدث يزلزل البشر» كما ينصحه جنيُّه (ص ٢٢٢ - ٢٢٣).

جوهر الصورة واحد عند ماركيز وعند محفوظ وإن اختلفت التفاصيل والسياق والمعالجة الفنية. ولا شك أيضاً أن جوهر التعرف على الذات في ماضيها وحاضرها واحد في كلتا الصورتين لدى القارىء الأمريكي اللاتيني ولدى القارىء العربي، فكلنا في البلاء سواء.

- ١١ -

مصر القديمة

نجيب محفوظ مُتَرْجِماً *

يعرف القراء نجيب محفوظ روائياً عظيماً، ويعرفونه كاتباً بارعاً للقصة القصيرة، بل يعرفه المنقّبون منهم كاتباً لبعض الفصول المسرحية في السبعينات، كما يعرفه مطالعو جريدة الأهرام القاهرية كاتباً للعمود الصحفي السياسي الاجتماعي منذ ما يزيد على عشر سنوات. ولكن قلائل من يعرفونه مترجماً. والحق أن من يجهل ذلك وجب أن يُعذر، فمحفوظ لم يترجم إلا كتاباً واحداً، وكان ذلك منذ زمان يربو على نصف القرن، أو في عام ١٩٣١ على وجه التقريب وقت أن كان لا يزال طالباً في الجامعة في الحادية والعشرين من عمره. أما عنوان الكتاب فهو مصر القديمة وهو أول منشورات محفوظ على الإطلاق. وعلى كثرة ما رأت أعمال محفوظ المبكرة والمتأخرة على السواء من طبعات، فإن هذا الكتاب خاصةً أُهمل تماماً ولم يُعَد طبعه إلا بعد فوز محفوظ بجائزة نوبل. ليس للكتاب أهمية في حد ذاته، ولعل هذا ما جعل محفوظ يعزف عن نشره طوال تلك السنوات. إلا أن دارسي محفوظ طالما تمنوا عبر الأعوام أن تتاح لهم فرصة النظر في أسلوبه المبكر وفي محتوى الكتاب الذي حفزه أن يختاره للترجمة. والظاهر أن محفوظ في خضم الاهتمام المتجدد به عقب الجائزة قد رضخ أخيراً لتلك الرغبة

(*) نشرت في جريدة الحياة بتاريخ ١١ آب/أغسطس ١٩٩٠.

العامة وسمح للكتاب أن يخرج إلى النور. وكم نتمنى أيضاً أن يلين للرغبة العامة لدى قرائه وناقديه أن ينشر أقاصيص يفاعته التي لم يضمِّنها مجموعته الأولى همس الجنون، وأن ينشر أيضاً مقالاته الفلسفية التي كتبها في صدر شبابه، والتي لم تُجمع أبداً في كتاب وإنْ تصدّى لرصد محتواها والتعليق عليها بعض الباحثين الذين اطلعوا عليها في مصادرها الأصلية بدار الكتب المصرية.

تقع الترجمة في ما لا يزيد على مائة صفحة تنقسم إلى ثلاثة عشر فصلاً قصيراً، وهي ترجمة عن اللغة الإنجليزية لمؤلف مغمور يدعى جيمز بيكي Baikie. تتناول فصول الكتاب الأوجه المختلفة لحياة المصريين القدماء في أسلوب قصصي بسيط. وأغلب الظن أن الكتاب الأصلي كان موجهاً لناشئة القراء الإنجليز لترغيبهم في الاستزادة من دَرْس الحضارة المصرية القديمة. فهو ليس كتاباً في التاريخ بالمعنى المفهوم، إذ يخلو من التواريخ ومن تسجيل أحداث أو شخوص أو عصور بعينها، وإنما هو مجموعة من المشاهد المتفرقة تسعى إلى خلق صورة حيّة وجدّ مبسّطة لجوانب الحياة المصرية القديمة في أسلوب سرد تَخَيُّلي، فيتقمص المؤلف شخص تاجر قديم من مدينة «صور» الفينيقية ويصطحب قراءه في رحلة تجارة وسياحة عبر النيل وحتى مدينة «طيبة» العاصمة المصرية الجنوبية في ذلك الزمان: «افرض أننا لم نعد من سكان بريطانيا وأننا لسنا من أبناء القرن العشرين بل إننا رجعنا إلى الماضي البعيد وأننا من أحياء سنة ١٣٠٠ قبل الميلاد...» (ص ١١).

وتبدأ السياحة، فمن وصف لرحلة النيل وما يمرون عليه من مدن إلى الإجراءات الجمركية في طيبة ثم حركة المقايضة التجارية في سوق المدينة، ومن مقارنة لحياة الأغنياء والفقراء إلى وصف لتظاهرة لبعض العمال الزراعيين الجائعين المطالبين بأجورهم المتأخرة، ومن وصف فرعون في قصره وفي موكبه الملكي المهيب إلى تسجيل الاحتفالات الدينية والطقوس الكهنوتية. ولا يقتصر الأمر على ذلك بل إننا نصحب الأطفال إلى مدارسهم والجنود إذ يتلقون فنون القتال في الأكاديمية العسكرية وإذ يمارسونها بقيادة فرعون في حومة الوغى. وإلى هذا وذاك فإننا نحيط علماً ببعض الأساطير المصرية القديمة وبرحلات

الاستكشاف إلى السودان وبلاد «بنت» (الصومال). وتمتد السياحة إلى عقائد المصريين القدماء في الحياة والممات والنشور، والثواب والعقاب والخلود إلخ إلخ. كل هذا كما قلنا في أسلوب تصويري مبسط.

ومن المؤكد أن الكتاب لا يضيف شيئاً يُذكر إلى محصول تلميذ الابتدائية المصري عن تاريخ بلده القديم سواء في زمان محفوظ أو في زماننا هذا. ولا شك أن محفوظ عندما ترجمه وهو طالب في الجامعة كان يعلم من تاريخ وطنه أكثر مما في الكتاب، بل لا بد أن الأصل الإنجليزي كان يُعدّ عتيقاً حتى في سنة نشر الترجمة (١٩٣١) إذ لا يرد فيه إشارة إلى كشوف مقبرة توت عنخ أمون وهي حديث الدنيا منذ أوائل العشرينات. فما الذي دفع محفوظ الشاب إلى ترجمة الكتاب؟ محفوظ نفسه يرد على هذا السؤال بقوله إنه صنع ذاك للدربة على إتقان اللغة الإنجليزية وهذا كلام معقول، ولكن لماذا كتاب عن «مصر القديمة» دون غيرها؟ فمن يريد التدرب على اللغة أمامه ولا شك مئات الاختيارات المتاحة. لا بد من سبب إضافي إذاً يُبرِّر اختيار موضوع الترجمة. ولسنا في حاجة إلى إعنات الذهن لنعثر على ذلك السبب، فبعض من أوائل قصص محفوظ القصيرة المكتوبة والمنشورة في غضون الثلاثينات تستمد مادتها من تاريخ مصر القديمة، كما أن تاريخه الروائي يبدأ بثلاث روايات فرعونية استهل نشرها في أواخر الثلاثينات هي على الترتيب **عبث الأقدار** (١٩٣٩) و**رادوبيس** و**كفاح طيبة**. اختيار هذا الموضوع خاصة للترجمة لم يكن إذاً اتفاقاً، وإنما هو يأتي في صلب مرحلة من حياة محفوظ الذهنية كان شديد الاحتفاء فيها بتاريخ مصر القديم. والحقيقة أن محفوظ لم ينفرد بهذا الاحتفاء في ذلك الوقت، وإنما كان اهتمامه جزءاً من تيار فكري رئيسي يبحث عن هويته الوطنية والثقافية إبان الاحتلال البريطاني في الجذور المصرية القديمة. وقد بلغ من قوة هذا التيار العام من ناحية، وقوة الدافع الشخصي لدى محفوظ من ناحية أخرى أنه عكف فترة طويلة على دراسة التاريخ المصري القديم، وأنه حسب قوله في غير موضع من مقابلاته المنشورة وضع برنامجاً متكاملاً لكتابة سلسلة طويلة من الروايات تتتبّع المراحل المختلفة لتاريخ مصر الفرعونية. إلا أنه لم يلبث أن هجر هذا المشروع بعد الروايات الثلاث الأولى، واتجه إلى كتابة الرواية الواقعية (وإن كان من المشغف أن نلاحظ أنه قد

عاد بعد أربعين سنة وفي قمة نضجه الفني فخرج علينا في الثمانينات بعملين فرعونيين هما أمام العرش الذي يستلهم تاريخ مصر القديم وأساطيرها عن الحياة الآخرة، و العائش في الحقيقة الذي يتناول حكم إخناتون وصراعات عصره).

هذا إذاً هو السياق الذي يجب أن ننظر فيه إلى ترجمة محفوظ لكتاب مصر القديمة، والتي هي بالمناسبة ترجمة جيدة. ونقول «جيدة» دون أن يتاح لنا الاطلاع على الأصل الإنجليزي ومقارنة النصين، ذلك أنه بغض النظر عن أي هفوات قد تتضح من المقارنة يبقى معيار آخر لقياس الجودة لا نحتاج معه إلى النص الأصلي، ونعني بذلك أنك تقرأ النص العربي فلا تحس أنك تقرأ نصاً مترجماً عن لغة أجنبية، وإنما تحس أنك تقرأ نصّاً عربياً أصيلاً، وهذا إنجاز في الترجمة يعلم قدره كل محب للعربية يضطره نكد طالعه إلى قراءة شيء من مترجمات اليوم. وهو أيضاً إنجاز يزيد شأنه علواً إذا ما تذكرنا أن صاحبه لم يكن يجاوز الحادية والعشرين من عمره، أما اليوم فإننا مجدودون حقاً إن وجدنا خريجاً جامعياً يكتب جملتين دون خطأ فاحش في النحو أو يفقه صفحة بلغة أجنبية، ناهيك عن ترجمة كتاب. على أننا لا نريد أن نستطرد في أوجاع انهيار نظام التعليم القومي وضياع الهمة الفردية في آن. ونذكر على سبيل التندر هفوتين وقع فيهما محفوظ المترجم الشاب. أما الأولى فهي عندما يشير الكاتب إلى حكاية إنجليزية معروفة من حكايات الأطفال هي Jack and the Beanstalk وترجمتها «جاك وساق الفاصوليا»، إلا أن محفوظ يتصور فيما يبدو أن عنوان القصة مكون من اسميْ عَلَم فيضعه على هذا النحو «جاك» و«بينستوك» (ص ٥٠)، وأما الثانية فتتمثل في هذه العبارة «فلا حاجة إلى الغرابة إذا أَخْطَئُوا في ذلك الزمن...» (ص ١٠٠) وليس في العربية تعبير من قبيل «لا حاجة للغرابة» وإنما هو نقل حرفي عن الإنجليزية وصحته أن نقول «لا غرابة في أن يخطئوا» أو شيئاً من هذا القبيل.

يظل سؤال جوهري في الختام: هل من قيمة لهذه الترجمة في دراسة محفوظ اليوم؟ والجواب هو أنْ نعم. فالكتاب على بساطته وإيجازه كان ذا تأثير هام على ما يبدو في إطلاق خيال محفوظ في تصوير دقائق معاش المصريين القدماء اليومي

على نحو ما فعل في رواياته التاريخية الثلاث. ولعل ما شدَّ محفوظ إليه ابتداءً هو أنه كتاب سردي تصويري كما أسلفنا وليس كتاباً تاريخياً جافاً. ولا شك أن بعض التفاصيل الوصفية في روايات محفوظ يمكن للدارس أن يتقصى أصولها في هذا الكتاب. بل إن الحبكة الأساسية لروايته الأولى عبث الأقدار مأخوذة بقضها وقضيضها من الفصل السابع في هذا الكتاب وعنوانه «بعض الأساطير»، وثمة مجال هنا للدارس الراغب أن يتحرى ما يأخذ محفوظ وما يدع من الأسطورة القديمة وما يضيف إليها ولأي غرض إلى آخره.

على أن أهم الأسئلة التي تثيرها مطالعة كتاب مصر القديمة اليوم إنما يتعلق بأسلوب محفوظ. فالترجمة في عموميتها مكتوبة بأسلوب عربي عصري يتسم بالبساطة والمباشرة ويخلو من الزخرف والتكرار والخطابية والتعبيرات الممِاتة والمهجورة. والمرء يقرؤها اليوم فلا يحس أنها قد كتبت قبل ستين عاماً يوم كان التنميق المنفلوطيّ نبراساً لكل كاتب ناشيء. كذلك كان حال محفوظ الشاب إذ يترجم ولكنه حين مضى يكتب روايته الأولى بعد سنوات نجده يتخلى عن هذا الإنجاز الهامّ ويرتد إلى أسلوب عتيق لا يخلو من ترصيع وإطناب، وتكرار ومهجور، إلى نبرة خطابية عالية في الحوار. وهو ما يجعل رواياته تلك عَصِيَّة أن تقرأ الآن بما لها من رنين يجافي العربية كما نكتبها اليوم وكما صار محفوظ يكتبها بعد أن تجاوز مرحلته التاريخية. ولو أنّ هذه الردّة الأسلوبية لم تُصب محفوظ لربما كانت تلك الروايات أشيع تداولاً اليوم مما هي.

ما تفسير هذه الظاهرة المحيرة؟ الذي يبدو لنا هو أن محفوظ المترجم آنئذ كان مستقلاً عن محفوظ المنشيء، بمعنى أن المترجم قد تأثر ببساطة الأسلوب الأجنبي الذي ينقل عنه فالتزمها بالسليقة في ترجمته، ولكنه حين كان يتحول إلى الإنشاء الخالق، كان أسلوبه يصبح بالضرورة أشد عرضة وطواعية لمؤثرات الأسلوب العربي التقليدي الموروث الذي نشأ في كنفه، وهو وضع أعان على استمراره المحتوى الرومانسي التاريخي المنفصل عن الواقع المعاش لروايات تلك المرحلة. ولكن ما إن انتقل محفوظ إلى كتابة الرواية الواقعية حتى انعطف أسلوبه انعطافة جديدة دخلت به في روح العصر.

- ١٢ -

الفرد والمجتمع والمطلق في ليالي ألف ليلة*

لـ **ألف ليلة وليلة** سحر لا يقاوم، وليس المقصود بذلك سحرها التليد منذ كانت حكايات تتناقل شفاهة ويصغي إليها من ألسنة الرواة جماهير المقاهي وحلقات السمر في القرون الماضية، ولسنا نقصد أيضاً افتتان جمهور القراء المحدثين بها في سن الصبا وسن النضج على السواء، وإنما نقصد افتتان أدباء العربية المحدثين بها كمَعِينٍ لا ينضب يستقون منه الموضوعات والشخوص والحبكات والأجواء ويعيدون صياغة هذا كله في شكل أدبي عصري يحمّلونه ما يشاءون من فلسفات وجودية واجتماعية. ومن الملفت للنظر أن كتّاب المسرح كانوا السبّاقين إلى اكتشاف الكنوز التي تحتوي عليها **ألف ليلة وليلة**، فنرى مارون النقّاش (أبو المسرح العربي) يستعين بها في ثاني مسرحياته **أبو الحسن المغفّل** التي تعود لسنة ١٨٤٩، وبعد ذلك بنحو قرن نرى الكاتب الذي نضج على يديه المسرح العربي، توفيق الحكيم، يكتب كلاسيّته الشهيرة **شهرزاد** (١٩٣٤)، وفي الستينات نجد ألفريد فرج يكتب رائعَتَيْه **حلاق بغداد** و**علي جناح التبريزي وتابعه قفّة**، وغير هؤلاء كثير. إلا أن **ألف ليلة وليلة**بقيت زماناً طويلاً حكراً على كتّاب المسرح الذين أتقنوا فن التوظيف العصري لتلك

(*) نشرت في جريدة الحياة على حلقتين بتاريخي ٤ و ٥ آذار/مارس ١٩٩٣.

الحكايات الشعبية الثرية، فلم نَر خلال ما يربو على مائة عام منذ كتب النقاش مسرحيته عملاً سردياً ذا بال معتمـداً على **ألف ليلة وليلة**، ومن هنـا وجوب الاحتفاء برواية نجيب محفوظ **ليالي ألف ليلة** فهو حين نشرها سنة ١٩٨٢ إنما كان يطأ أرضاً بكراً، وهو بتطويعه مادة **ألف ليلة وليلة** لمقتضيات الشكل الروائي وتطويعه الشكل الروائي لمقتضيات **ألف ليلة وليلة** في آنٍ، إنما يضيف يداً جديدة لأياديه العديدة على الرواية العربية. ولعله ليس من الصدف أن محفوظاً لم يَتَصَدَّ لتلك المهمة الصعبة إلا بعد أن تمرَّس بكتابة الرواية والقصة لما ينيف على أربعين عاماً، فجاءت محاولته ناضجة رصينة تجمع في آن بين سحر الحكاية وقدرتها على الإشغاف على نحو ما نجدها في **ألف ليلة وليلة** الأصلية، وبين ما تعلَّمنا أن نترقبه من الرواية الحديثة من فحصٍ لحال الإنسان والمجتمع.

على أن أهمية **ليالي ألف ليلة** لا تصدر فقط عن طبيعتها الريادية في نطاق الرواية العربية، وإنما أيضاً من كونها تمثل تجديداً شكلياً خطيراً في إطار تطور نجيب محفوظ الشخصي كروائي. فكما هو معلوم قد درج نقّاد محفوظ على تبويب أعماله تسلسلياً في مراحل ثلاث تبدأ بالتاريخية الرومانسية، ثم الواقعية الطبيعية، وأخيراً الحداثية التجريبية وهي المرحلة التي يمكن القول بأنها مستمرة حتى اليوم. إلا أنه من الممكن أن نطرح أنه قد انبثق عن المرحلة الحداثية مرحلةٌ رابعة يجوز أن نسميها «مرحلة الشكل التراثي»، ويمكن أن ندرج تحتها روايات مثل **ملحمة الحرافيش** و **ليالي ألف ليلة** و **رحلة ابن فطومة** وكلها تنتمي إلى أواخر السبعينات والثمانينات. وتتميز روايات هذه المرحلة بجمعها بين أساليب الحداثة المألوفة في الرواية الغربية المكتوبة في هذا القرن والتي اعتمـدها محفـوظ في كتابـاته منـذ الستينات، وبين أساليب السرد القصصي التقليدية في النثر العربي التي ترجع إلى العصـور الوسـطى على نحـو ما نجـد في **ألف ليلة وليلة** وفي السـير الشعبيـة والمقامات. وغنيٌّ عن الذكر أن هذه الأشكال القصصية العربية تختلف اختلافاً جذرياً عن الرواية الحديثة على النحو الذي نشأت عليه في أوروبا ثم انتقل إلى العربية. فهذه الأشكال لا تقوم على مبدأ الوحدة العضوية الذي هو مبدأ غريب على الآداب العربية القديمة قاطبة، وإنما هي تـتركب من حكايـات أو وقائـع مفردة، مستقلّ بعضها عن البعض، مكتملة الحدث والدلالة دونما حاجة إلى ما

يسبقها أو يتليها في السياق. وغاية ما يتوفر لهذه الأشكال من وحدة لا يعدو أن يكون وحدة إطارية كما هي الحال في ألف ليلة وليلة التي تنتظم حكاياتها المتشعبة داخل الحكاية ـ الإطار، وهي حكاية شهرزاد وشهريار، أو وحدة تتحقق عن طريق شخصية الراوي أو البطل كما هي الحال في المقامات التي لا يجمع بين مغامراتها العديدة إلا أن البطل واحد فيها جميعاً.

يأخذ إذاً محفوظ نحو ثلاث عشرة حكاية لا رابط بينها في ألف ليلة وليلة ويخضعها لتقنيات الرواية الحديثة من استخدام الرمز والموتيفات المتكررة وتيّار الشعور، ويداخل بين الحكايات عن طريق وصل أحداثها المنفصلة أصلاً، كما يتيح للشخصيات الاستمرارية عبر الحكايات وحرية الحركة ومخالطة بعضها البعض مما لا يحدث في الحكايات الأصلية. وفوق هذا وذاك يضفي محفوظ على الحكايات المنتقاة وحدة تيميَّة Thematic يبثّها فلسفته الوجودية والاجتماعية التي يألفها قراء أدبه. وهكذا فإن محفوظ بقدرته الهائلة على البناء والتركيب، وبخبرته الوثيقة بفنون الحداثة الغربية وآداب العربية العريقة معاً استطاع أن يمزج بين الاثنين فيخرج علينا برواية لا تنتمي لهذه ولا لتلك، وإنما هي نسيج وحدها، وعلامة على غاية ما يُرتجى من فنّ التلاقح الثقافي.

لعل أهم القضايا التي تطرحها ليالي ألف ليلة هي قضية الخير والشر ببعديها الوجودي والاجتماعي. والحق أن الرواية تلخيص لحال البشر في كل مكان وزمان حسب رؤية محفوظ، وهو بوضعه للحدث الروائي في السياق الأسطوري اللاتاريخي لـ ألف ليلة وليلة، مموِّهاً بذلك الزمان والمكان، إنما يؤكد عمومية رؤياه وتجاوزها لحواجز التاريخ والجغرافيا، هذا فضلاً عن أنه يحقق لمضمون الرواية أثراً أعمق في وجدان القارىء بما للأسطورة من قدرة على التغلغل في اللاشعور تفوق قدرة التصوير الواقعي. ولعل أهم سؤال يتعلق بقضية الخير والشر هو مدى مسئولية الإنسان الفرد عنهما في سلوكه الشخصي وفي بيئته الاجتماعية: هل للشر وجود متعين خارج على الطبيعة وقادر على العبث بحياة البشر، أم أن الشر ظاهرة بشرية بحْتة تفرزها شهوات الإنسان وحبه للسلطة والمال؟ في ألف ليلة وليلة الأصلية، بما تزخر به من عفاريت وجان تتواصل مع

البشر وتقتحم حياتهم بأفعال خارقة إنْ خَيِّرة أو شريرة، الإجابة على السؤال هي من غير لَبس أن الخير والشر قوى خارجة على الطبيعة وأن مسئولية الإنسان عن فعله هي لذلك مسئولية منقوصة. إلا أن هذه الرؤية لا تنسجم مع فلسفة محفوظ الوجودية الاجتماعية، ولذلك فإن عفاريت روايته تختلف عن عفاريت ألف ليلة وليلة. وهو يستخدم في الرواية أربعة عفاريت، اثنان خيّران واثنان شريران، يسمح لهم بالتدخل العياني في حياة شخصياته ودفعهم طوراً نحو الفضيلة والإيثار، وطوراً نحو الرذيلة والأثرة. على أنه يتضح من استخدام محفوظ للعفاريت أنه لا يقصد بهم سوى استظهار نوازع الخير والشرّ لدى البشر، فليست العفاريت إلا تجسيداً رمزياً لتلك النوازع. فعند محفوظ أن الخير والشر من صنع الإنسان وأنهما لا يُردّان إلى قوى تكمن وراء الطبيعة، ومعنى هذا أن الإنسان مسئول عما يأتي من شر وأنه أيضاً مسئول عن تصويب ما يرى حوله من شر حتى يقيم العدل على الأرض. مثال ذلك ما نرى في قصة «صنعان الجمالي». إذ يظهر له العفريت الخيِّر «قمقام» ويأمره أمراً لا يملك منه فكاكاً أن يقتل حاكم الحيّ المعروف بفساده وطغيانه. يشرح العفريت لصنعان مهمته على هذا النحو:

«إني عفريت مؤمن، قلت هذا رجل خيره أكثر من شره، أجل له علاقات مريبة مع كبير الشرطة ولم يتورع عن الاستغلال أيام الغلاء، ولكنه أشرف التجار، ذو صدقات وعبادة وذو رحمة بالفقراء، لذلك آثرتك بالخلاص، خلاص الحيّ من رأس الفساد وخلاص نفسك الآثمة» (ص ٢٨).

تنقلب حياة صنعان رأساً على عقب ويتخبط يميناً ويساراً في صراع نفسي مضنٍ بين رغبته في النجاة والاستمرار في حياة الغفلة والدعة وبين الانصياع لأمر العفريت الذي ينطوي على التضحية بالذات في سبيل عمل خير، وفي النهاية حين يحسم أمره فيقتل حاكم الحي، يتخلى عنه العفريت وهو الذي كان يتصور أنه سينجّيه من مغبة فعله. وحين يتهم صنعان العفريت بخداعه، لا يزيد هذا على أن يهنئه بإنقاذ حيِّه ونفسه، ويسأل صنعان «من قال إني مسئول عن الحي؟» فيجيب قمقام «إنها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين ولكنها منوطة أولاً بأمثالك ممن لا يخلون من نوايا طيبة» (ص ٣٤). وفي هذا خير تلخيص لنظرة

محفوظ إلى المسئولية الاجتماعية للفرد وهي نظرته المألوفة في مجمل أعماله، وليس من دور للعفريت هنا إلا مَسْرَحَةَ الصراع الباطني بين نوازع السلامة ونوازع البطولة لدى صنعان. ومن التقنيات التي يلجأ إليها محفوظ للتأكيد على أن العفاريت ليست إلا هواتف باطنية أنها لا تتجلى إلا للشخص المعني حتى عندما تأتيه وهو غير منفرد. ولعل محفوظ في حكاية «صنعان الجمالي» خاصة متأثر عن وعي أو غير وعي بشخصية القديسة الفرنسية جان دارك. فهي أيضاً عانت من الهواتف والرؤى التي دفعتها في طريق البطولة إلا أنها تخلت عنها في النهاية حين ساقها أعداؤها إلى المحرقة. ولا يني هذا الدرس يتكرر في الرواية حكاية تلو حكاية، ففي حكاية «جمصة البلطي» يرفض العفريت أن يفسر له دوافع السلوك أو أن يساعده في الاختيار واتخاذ القرار، وإنما يكرر على مسمعه بدون ملال «لك عقل وإرادة وروح» (ص ٥٠، انظر أيضاً ص ١٦١) ويتركه لشأنه. وحين يحسم جمصة البلطي أمره ويقتل الحاكم الظالم كما فعل صنعان في الحكاية السابقة، ثم يُحاكم ويعدم، فإنه لا يلبث أن يعود إلى الحياة بوجه جديد واسم جديد بمعاونة العفريت، ويمضي يباشر الخير في سائر حكايات الرواية متسلحاً بقوى خفيّة ومتدخلاً في اللحظات الحرجة وقادراً دائماً على النجاة وإنقاذ الآخرين حتى آخر صفحات الكتاب، كما لو كان تجسيداً لما اصطلح البشر على تسميته بـ «العناية الإلهية». وكأن محفوظ يريد أن يقول إن روح البطولة والحق هي روح بشرية شمولية لا تموت، قد يموت هذا الفرد أو ذاك من تجلياتها، ولكنها تبقى حيّة في النوع تتجدد من جيل إلى جيل، وإن البشرية لا يجب أن تيأس ما وجدت حاملاً لهذه الشعلة.

على أن محفوظ يعهد للعفاريت في روايته بمهمة أخرى جد خطيرة خلاف ما تقدم. معروف لدى قراء محفوظ ونقاده أن القدر أو المصادفة تلعب دوراً أساسياً في أعماله. وقد مال البعض أحياناً إلى تفسير ذلك على أنه خلل في البناء واقتحام للتطور المنطقي للحدث. إلا أن هذا نقد مجافٍ للحق، فالصدفة في أعمال محفوظ تلعب دوراً أساسياً هو جزء من صلب فلسفته في الحياة. فهو على إيمانه بالإرادة البشرية وبمسئولية الإنسان عن فعله، إلا أنه أيضاً يؤمن بأن تفاعل الزمان والمكان قادر على معاندة الإرادة البشرية وإلحاق الهزيمة بها، ونتائج تفاعل الزمان والمكان

هذا هي ما نسميه بالصدفة أو القدر. ولعل محفوظ قد عبّر عن فلسفته هذه أنصع تعبير في العبارة التالية من روايته حضرة المحترم (١٩٧٥): «هكذا يصادف الحائرون احتمالات ثرية للسعادة في ظروف غير مناسبة. حين يتفق المكان مثلاً ويختلف الزمان، أو العكس. مما يقطع بأن السعادة كائنة ولكن السبل ليست ممهدة دائماً. ومن اللعب بين هذا وذاك يجيء الحظ السعيد أو العبث» (الطبعة الثانية، ١٩٧٧، ص ١٥٨ - ١٦٠) وهذا هو بالضبط الدور الثاني الذي يعهد به محفوظ إلى العفاريت في ليالي ألف ليلة، فهو يستخدمهم رمزاً للقدر أو الصدفة، تلك الظاهرة الخفية التي تتصدى أحياناً لتدابير البشر من حيث لا يدرون فتقلبها أيما منقلب وتأتيهم بالسعادة أو الشقاء في غير احتفال بالمستحقين وغير المستحقين.

هذا الدور يقوم به العفاريت في الرواية كلها، إلا أنه يتركز على نحو خاص في حكاية «نور الدين ودنيازاد». نور الدين شاب أمين وفائق الوسامة إلا أنه يرقد في قاع المجتمع، ودنيازاد فتاة بارعة الجمال والخُلُق تتربع على قمة المجتمع فهي أخت شهرزاد زوجة الملك وابنة وزيره. في مسار الحياة الاعتيادي لا أمل أن يلتقي مثل هذين الشخصين مجرد التقاء، إلا أن عبث العفاريت يجمع بينهما ذات ليلة في ما يشبه الحلم، عريسين مشغوفين على فراش الزوجية، ثم يفرق بينهما قبل طلوع الصبح ليلفي كل منهما نفسه في فراشه يتذكر حلماً غريباً سعيداً من الليلة الماضية، إلا أنهما يجدان - كل على حدة - من الآثار ما يقطع بأن ما كان لم يكن حلماً وإنما واقعاً حاصلاً. ويقع كلاهما في هوة بلا قرار من الحيرة والعذاب والشوق، ويعلّق العفريتان الشريران اللذان عبثا بهما هذا العبث على الموقف قائلين «يعيشان في مدينة واحدة ويفصل بينهما ما يفصل بين السماء والأرض» (ص ٩٢). ويمضي نور الدين في الشوارع يتفحص وجوه النساء المحجبات بحثاً عن محبوبته المجهولة وينثال تيار أفكاره الملتاعة على هذا النحو: «هل يمكن أن تكون حبيبته إحداهن؟ إنها موجودة على أي حال، ما يداخله شك في ذلك. موجودة في مكان ما وفي هذا الزمان دون غيره. . . لا يمكن أن يتلاشى حلم كهذا كأن لم يكن. لا يمكن أن تشتعل أشواق بهذه القوة دون ما سبب أو غاية. . .» (ص ٩٩). على أن تفاعل الزمان والمكان ليس كله عبثا سالباً بل إنه أيضاً قادر

على توليد المصادفات الموجبة، وحسم أزمات البشر حسماً سعيداً. ففي هذه الحكاية ذاتها تؤدي صدفة أخرى إلى الجمع بين الحبيبين اليائسين. ذلك أن الملك شهريار في جولاته المتنكرة بأحياء المدينة يحل في ضيافة الفتى نور الدين ويسمع منه قصته العجيبة، وحين يطلع الصباح يأمر شهريار المنادين أن يسيروا بالحكاية في الطرق ليجمع بين العاشقين. وتوشك دنيازاد على الانتحار أو الهرب خوفاً من غضب الملك إذا ما علم بأن عاشقة الحكاية ليست إلا فرداً من أسرته. إلا أن القوى الخفية تتدخل من جديد تدخلاً إيجابياً هذه المرة عن طريق عبد الله الجمصي الميت الحي القديم المتجدد، ورمز الحق والقوة في الرواية، وهكذا تنتهي نهاية سعيدة. ليست المصادفة إذاً أو القدر عند محفوظ إلا عرضاً من أعراض تفاعل الزمان والمكان، وهو عنصر مستقل عن الإرادة البشرية قادر على مفاجأتها بما لم تكن تحتسب إن سلباً أو إيجاباً. إلا أن هذا لا يجب أن يدعونا بالضرورة إلى أن نتصور أن الدور الذي يضطلع به القدر أو التفاعل الزماني ـ المكاني عند محفوظ دليل على الإيمان بقوى غيبية كامنة وراء الطبيعة وقادرة على التدخل في حياة البشر بخير أو بشر. فليس ما يقدمه الروائي في أعماله إلا رصداً وتفسيراً لظواهر الكون الفيزيقية والاجتماعية، وهي ظواهر قد نسميها ويسميها الروائي القدر أو العناية الإلهية أو الغواية الشيطانية أو غير ذلك من الأسماء، إلا أنها في النهاية وداخل إطار الفكر المحفوظي لا تعدو أن تكون تسجيلاً لتفاعل الزمان والمكان مع الإرادة البشرية. ومن المهم أن نلفت النظر هنا إلى أن الفكرة السائدة عن محفوظ من أنه لا يرى في الزمن إلا هادماً للملذّات ومفرِّقاً للجماعات ليست صحيحة تمام الصحة. ولعل ما روّج لهذا الفهم هو طغيان هذه الفكرة في بعض أعماله وخاصة الثلاثية. لكن واقع الأمر أن محفوظ يدرك أن الزمن حليف للإنسان بقدر ما هو عدو، وأنه عامل تحقيق كما هو عامل تدمير، وهو يلخص مفهومه للزمن خير تلخيص على لسان عثمان بيومي بطل حضرة المحترم حين يقول:

«بفضل «الزمن» نحقق كل شيء، وبسببه نخسر كل شيء...» (ص ١٥٣). ولعل الحسّ المأساوي بالوجود في أعمال محفوظ نابع على الأقل في بعض منه من إدراك الفنان لهذه العلاقة التناقضية بين الإنسان والزمان إدراكاً ملأ

عليه مشاعره.

من مشكلة الشر في الوجود التي تتعرض لها ليالي ألف ليلة ينشأ سؤال حيوي هو: كيف يتعامل الإنسان مع الشر؟ من الطبيعي إذاً أن تصبح الإجابة على هذا السؤال إحدى التيمات الرئيسية في الرواية. والحق أن هذا الموضوع ليس جديداً على محفوظ بل إنه كان دائماً من شواغله الروائية الملحة والمعادة، خاصة منذ أولاد حارتنا (١٩٥٩) والحرافيش (١٩٧٧) فصاعداً. وعند محفوظ ثمة سبيلان لا غير لتعامل الإنسان الفرد مع الشر في المجتمع: إما بالمواجهة أو بالهروب. أما المواجهة فلا بد أن تصدر عن حسّ حقيقي بالمسئولية الاجتماعية وأن تكون مجردة من الدوافع الشخصية المشبوهة وإلا كان مصيرها الفشل. فليس مقبولاً في نظام محفوظ الأخلاقي أن يُنتهج الطريق القويم من أجل حافز منحرف، ولعل فشل سعيد مهران في اللص والكلاب هو النموذج الأول Prototype لهذا النمط المرفوض في مواجهة الشر، أما النمط الصحيح فلا يُفرد له محفوظ أدوار البطولة في رواياته، وإنما تمثله عادة شخصيات الصف الثاني مثل حسين في بداية ونهاية، وعثمان خليل في الشحاذ وإلهام في الطريق. وأما السبيل الآخر للتعامل مع الشر عند محفوظ، ونعني به الهروب، فهو أنواع عدّة يوحّد بينها أنها جميعها تمثل تجاهلاً للواقع المعاش وانسحاباً إلى واقع وهمي من صنع الذات، فهناك الهروب العدمي عن طريق الانغماس في الأنشطة المدمرة للذات على نحو ما يفعل شخوص ثرثرة فوق النيل وأبطال السمان والخريف و الطريق و الشحاذ، وهناك الهروب الفردي عن طريق التركيز الأناني على خلاص الذات والتجاهل التام للشرور الاجتماعية، ومثال ذلك محجوب عبد الدايم في القاهرة الجديدة وحسنين في بداية ونهاية وعثمان بيومي في حضرة المحترم، وأخيراً هناك الهروب إلى المطلق، أي الجلاء التام عن عالم الواقع إلى عالم الغيب وهو ما يحاوله صابر في الطريق في بحثه العقيم عن الأب ـ الإله طوال الرواية، وهو أيضاً ما يلجأ إليه في خاتمة المطاف عمر الحمزاوي بطل الشحاذ، ومن هذين المثالين نرى أن البطل المحفوظي في محاولته الهروب من الواقع قد يجمع بين أسلوبين من الهروب في آن وهما هنا الهروب العدمي والهروب إلى المطلق معاً.

والهروب إلى المطلق هو اللون الذي يعنينا هنا إذ يحظى باهتمام كبير من

الكاتب في ليالي ألف ليلة. ومن أجل التدليل على هذا اللون من الهروب أو الانسحاب اخترع محفوظ شخصية الشيخ الصوفي علي الجنيدي في اللص والكلاب الذي لم يلبث أن تحول إلى نمط أثير لدى الكاتب ينقله دون عناء من رواية إلى رواية، وتختلف تجلياته من عمل لآخر؛ فأحياناً تُموَّه ملامحه الشخصية فلا يبقى منه إلا تراتيل درويشية مبهمة تنبعث من وراء جدران التكية؛ أو وجه يُلمح خفية من خصاص أسوارها العالية، كما هي الحال في حكايات حارتنا وفي ملحمة الحرافيش، وأحياناً أخرى يبرز بروزاً متفرداً شديد الوضوح والتعيّن على نحو ما يحدث في الرواية الحالية، فليس الشيخ عبد الله البلخي إلا تجسداً جديداً للشيخ الجنيدي في اللص والكلاب.

على أن شخصية الشيخ الصوفي تحتل في كل تجلياتها المحفوظية من الستينات إلى الثمانينات الموقع نفسه في البناء الأخلاقي للكاتب وتلعب الدور نفسه بلا اختلاف يذكر في الإعراب عن رؤيته لدور المطلق في حياة الفرد والمجتمع. والشيخ عبد الله البلخي كما يصوره محفوظ هو مثال لصفاء الروح وغَوْر البصيرة، وهو متجرد من مطالب الدنيا متفان في المطلق، متعالٍ على الأفراح والأتراح والآلام واللذات بما يذكِّر بأتباع زينون من حكماء اليونان الرواقيين (٣٠٠ ق. م). إنه باختصار يعيش في مدينة تسفك فيها دماء العذارى عند مطلع كل فجر وينهب الحكام والسراة خيراتها ويبطشون بفقرائها ومستضعفيها وهو كما لو كان يعيش على قمة جبل لم تطأه قدم بشر، أو هو ـ بعبارة أخرى ـ قد خلق لنفسه فردوساً ذهنياً ولاذ به من شر الواقع وضعف البشر. النموذج الصوفي إذاً يمثل مثالاً أعلى عسير المنال ومطمحاً بشرياً تفنى دونه الآمال وهو في عرف محفوظ ضرب من الهروب من الواقع، إن أتى بالخلاص المرجو فهو خلاص ذاتي أناني في جوهره، إلا أنه قلما يأتي بالخلاص، فالواقع دائماً يلاحق الهاربين منه ويفرض نفسه عليهم في غير رحمة، وهو ما يحدث لبطل الشحاذ على سبيل المثال (قارن أيضاً كيف يهجم الواقع الظالم على بيت الشيخ البلخي فيرمّل ابنته حديثة الزواج). وهذا موقف محفوظ من كل ألوان الهروب عدمياً كان أو فردياً أو دينياً، فكل الهاربين من الواقع مدانون عند محفوظ إدانة تتمثل في ما يحلّ بهم من سوء العاقبة في خواتيم رواياته.

والحق أن الشيخ كما يوظفه محفوظ في الرواية يلعب دوراً مكملاً لـدور العفاريت فهو يمثل بُعْداً ميتافيزيقياً آخر في الرواية، وهو بالهالة النورانية المحيطة بتصويره، وبقدرته على الكشف عن المستور والاطلاع على ما في الصدور، وبالسلام الفردوسي الذي يسود مجلسه ويتسلل إلى نفوس مجالسيه، وباستمراريته عبر الرواية، وبتأثيره في جميع شخصياتها الهامة على اختلافهم ـ فجميعهم تلقوا العلم وأصول الدين على يديه وتأثروا به بدرجات متفاوتة ـ بهذا كله يصبح الشيخ رمزاً للمطلق، لوعد السماء، للإيمان الديني.

وإذا كانت العفاريت عند محفوظ ليست إلا استظهاراً لاصطراع الخير والشر داخل الذات البشرية كما بيَّنَّا فإن المطلق بدوره ليس إلا ملاذاً ذهنياً يحتمي به البشر عند احتدام الصراع، وهو بهذا المعنى ليس له وجود يُعاينَ خارج الذات البشرية وعلى الإنسان أن يختار لنفسه وأن يحسم صراعاته بإرادته. ومثال ذلك في حكاية «جمصة البلطي» في الرواية، فحين يأتي جمصة التكليف العفريتي بقتل حاكم الحي تنتابه الحيرة فيما رأى وسمع فيقرر اللجوء إلى الشيخ للاسترشاد برأيه، إلا أن الشيخ يرفض مراراً الاستماع لحكايته ولا يني يعيد على مسمع سائله «الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك» (ص ٥٣)، وهو كلام يلقي بالمسؤولية الكاملة على كاهل الفرد ويشبه ما سبق أن قاله العفريت قمقام لصنعان الجمالي في الحكاية السابقة الإشارة إليها. ويدرك جمصة ذلك فيقول لنفسه «إن الشيخ قد اطلع على هواجسه فأحاله لذاته. عليه أن يسلم بذلك ما دام الإنسان قد قبل الأمانة» (ص ٦٨).

إذا كان الشيخ المتصوف رمزاً للدين فواضح من المواقف المتكررة في هذه الرواية وفي غيرها أن رؤيا الكاتب يمكن تلخيصها في أن الدين ليس قادراً على حل هموم البشر في معترك الحياة الدنيا وأن هذا أمر يعتمد على همة الأفراد والجماعات. ومن المشغف فنياً وفكرياً أن محفوظ يختار لتمثيل الدين نموذج الشيخ المتصوف الذي شعاره على حد قوله «ليس يخطر الكون ببالي وكيف يخطر الكون ببال من عرف المكوِّن؟». فالتصوف كما يلخصه هذا الشعار هو حالة قصوى للانسحاب من عالم الشهادة والفناء في عالم الغيب، وبعبارة أخرى هو أفصح

مثال ممكن على الهروب من الواقع إلى المطلق، وهذا هو السر في اختيار محفوظ له فيما نرى. ولعل خير تلخيص لموقف محفوظ من القضية هو ما يرد على لسان نموذج الثائر في الرواية، فاضل صنعان: «أما أهل الفناء فيخلّصون أنفسهم، وأما أهل الجهاد فيخلّصون العباد» (ص ١٩٦). ولا نظننا في حاجة إلى أن نقول إن «أهل الفناء» في استخدام محفوظ ليس مقصوداً بهم الصوفية والرهبان الحقيقيين، فهؤلاء في أي مجتمع ليسوا إلا حفنة قليلة لا تأثير لها، وإنما القصد الحقيقي هو رفض مبدأ الهروب من الواقع إلى المطلق وتحكيم فرضيات الغيب على وقائع الشهادة، وهي قضية ما زالت تشغل محفوظ من مطلع حياته الأدبية وما زالت تؤجج الاهتمام العام في المجتمع إلى حد إسالة الدماء ما بين الحين والحين. ولعله من المناسب أن نلاحظ في هذا المقام أنه على حين كان محفوظ قديماً يعمد إلى تمثيل التيار الديني في رواياته من طريق السلفية الأصولية (الإخوان المسلمين) كما هي الحال في القاهرة الجديدة و الثلاثية، إلا أنه قد انصرف عن ذلك منذ اللص والكلاب وأصبح يمثل التيار الديني من طريق الشيخ المتصوف، ولا نملك تفسيراً لهذا التحول إلا أنه عرض من أعراض الانتقال من مرحلة الواقعية إلى مرحلة الرمزية. فالمسلم الأصولي هو أحد نماذج المجتمع الواقعية في حين أن الشيخ الصوفي أكثر مناسبة للسياق الرمزي، ولعل تفسيراً آخر هو أن نموذج المسلم الأصولي كان قد تغيب عن مسرح العمل السياسي المنظور خلال عقد الستينات فكان من الطبيعي أن يغيب من الروايات المتناولة لتلك الفترة.

ولا ينبغي أن نغلق باب الحديث على الشيخ بغير أن نشير إلى وظيفة أخرى يعهد إليه بها خالقه نجيب محفوظ، فهو يستخدمه رمزاً «للإيمان» في تناقضه التقليدي مع العلم. ذلك أن للشيخ صديقاً مقرباً هو الطبيب عبد القادر المهيني والطبيب طبعاً يرمز إلى «العلم». يلوم الشيخ صديقه الطبيب لأنه يغالي في تسليمه للعقل لكن الطبيب يصر على أن العقل «زينة الإنسان». وعلى حين يلوذ الشيخ بإيمانه من كل ما هو مكدّر وفاسد في الدنيا، فإن صديقه يؤكد «أنه طبيب وأن ما يصلح الدنيا هو ما يهمه» (ص ٨ ـ ٩).

هذا التناقض بين العلم والإيمان هو من مشاغل محفوظ القديمة وقد طرحه في

شيء كثير من التفصيل في القاهرة الجديدة وخان الخليلي والثلاثية وأولاد حارتنا، إلا أنه لا يعكف عليه طويلاً في ليالي ألف ليلة كما أنه ـ وهذا أمر هام ـ لا يتشبث بفكرة التناقض بل تبدو العلاقة بين النزعتين وكأنها اختلاف غير تصادمي. ولعل هذا ما ترمز إليه علاقة الصداقة الحميمة بين الشيخ والطبيب على المستوى الواقعي للرواية، ذلك أنه في الروايات السابقة كانت الشخصيات الرامزة للعلم والدين دائماً متنابذة متعادية. هل يمكن إذاً القول بأن رؤية محفوظ قد تغيرت في هذه الناحية وأن العلم والإيمان قد اصطلحا عنده؟ لا نظن ذلك فالدليل عَرَضيّ وواهٍ ولا يصمد للإصرار على التناقض كما يبرز في الأعمال السابقة.

ولا يفوتنا أن نذكر أن شخصية الشيخ المتصوف كما يرسمها محفوظ في الرواية ليست من أنماط ألف ليلة وليلة المعهودة، بخلاف بقية الشخصيات الرئيسية في الرواية، فمحفوظ يأتي بهذه الشخصية من مخزونه الخاص ويدمجها ـ في غير إقحام ـ في عالم ألف ليلة وليلة التقليدي لكي تقوم بدورها الرمزي المرسوم لها وهو دور ضروري لاستكمال رؤيا محفوظ كما بيّنا.

* * * *

يبذل محفوظ جهداً كبيراً في ليالي ألف ليلة في فحص مشكلة الشر في الوجود، كيف يتغلغل في نفس الفرد وفي علاقات المجتمع، وكيف يجب أن يحارب وما دور الإنسان في ذلك وما دور ما وراء الطبيعة إلخ. وقراء محفوظ يعلمون مبلغ انشغاله بقضية الظلم الاجتماعي وفساد الحكم انشغالاً متسلطاً لم يفارقه من مطلع حياته إلى اليوم، وليست الرواية الحالية إلا طرحاً جديداً لهذا الاهتمام القديم في إطار انشغالها بقضية الشر. ومظاهر فساد الحكم وتفشي الظلم تسود الرواية من قمة هرم السلطة فهابطاً، فالخليفة شهريار يسبح في بحار من الدم والشهوة ومن تحته حكام الأحياء ورؤساء الشرطة وثراة التجار: حلقة متعاونة على الرذيلة ومتحدة على السلب والنهب والظلم. وفي قاع المجتمع هناك «الصعاليك» المطحونون والمعارضون السياسيون من «الشيعة» و«الخوارج» وهؤلاء مضطهدون دائماً، فكلما أقض مضجع الدولة حادث مخلّ بالأمن ولا تملك له تفسيراً سارعت بالقبض على الصعاليك والشيعة والخوارج وألقت بهم في

السجون فهم دائماً كبش الفداء لأخطاء النظام. يتكرر هذا الموقف كثيراً عبر حكايات الرواية المختلفة ولا يحتاج القارىء الناقد إلى فطنة زائدة حتى يدرك أن لفظي الشيعة والخوارج إذا ما تُرْجِما إلى المصطلح المصري السياسي المعاصر لأصبحا مرادفين للإخوان المسلمين والشيوعيين وهما الفئتان السياسيتان اللتان ـ على تناقضهما مثل تناقض الشيعة والخوارج التاريخي ـ اشتركتا في التلظي بسياط السلطة في عهد ثورة ١٩٥٢ وما قبلها. وهكذا يتيح استخدام **ألف ليلة وليلة** وما يضيفه لها الكاتب من وقائع التاريخ القديم المعروفة مداخلة الحاضر والماضي بما يعطي بعداً إضافياً لكليهما ويبرز المعاناة البشرية في شكل سلسلة متصلة الحلقات.

على أن فساد الحكم يولِّد الثورة، والثورات قد تبدأ طاهرة إلا أنها لا تلبث أن تفسد، والثوار الأبطال قد يكونون مثالاً للنقاء الثوري والتضحية بالذات في سبيل المبدأ ما داموا ثائرين في موقع المعارضة، إلا أن نقاءهم كثيراً ما يذهب بدداً إذا ما فازوا بمقاليد السلطة، فالسلطة مفسدة وإغراءاتها تفوق الحصر ولا يستخفّ بها إلا من لم يجربها. وفي هذا السياق فإن موقف نجيب محفوظ من ثورة ٢٣ يوليو معروف فهو لم يغفر لها الفجوة التي سرعان ما انفتحت بين مبادئها وممارستها، وخاصة مبدأ «إقامة حياة ديمقراطية سليمة»، ولعله من الصواب أن نقول إنه يرى في تاريخ ثورة ١٩٥٢ نموذجاً للروح الثورية حين يفسدها نوال السلطة. ولنلاحظ هنا أن أول رواية واقعية كتبها محفوظ في عهد الثورة وهي رواية **اللص والكلاب** كانت مشغولة بهذه القضية وشخصية رؤوف علوان فيها هي نموذج الثوري الذي تفسده السلطة وامتيازاتها، وبعد ذلك أتت بقية روايات الستينات كلها تقريباً تنتقد جوانب مختلفة من سلبيات الثورة كما رآها محفوظ.

هذه المعاني كلها تعبر عنها حكاية «طاقية الإخفاء» في **ليالي ألف ليلة**. بطل الحكاية هو «فاضل صنعان» وهو هنا يمثل النموذج المحفوظي للثوري الذي يحيد عن سواء السبيل(*). فاضل هو ابن صنعان الجمالي بطل الحكاية الأولى الذي يلقى حتفه على يد النظام بعد اغتياله لحاكم الحيّ الظالم. ولما كان انتقام النظام

(*) انظر مقارنتنا لهذه الحكاية بغابريل غارثيا ماركيز في الفصل العاشر من هذا الكتاب.

يشمل مصادرة أملاك الرجل وتشريد أسرته بعد إعدامه (وهو بلا شك عقاب ظالم مجاوز للحدود) فإن هذا يوفّر لفاضل سبباً شخصياً للحقد على النظام، وليس من الصعب فيما بعد أن يرتدي هذا الحقد الشخصي زي الرغبة في القضاء على الفساد العام وتحقيق العدل الاجتماعي. ولذلك فإن نقاء الدافع الثوري وتجرده من الرغبة الشخصية في الانتقام من النظام مشكوك فيه من البداية لدى فاضل صنعان، وهذا أمر هام في عرف الأخلاق الثورية عند محفوظ وهو سبب رئيسي لفشل سعيد مهران في **اللص والكلاب** حيث تنحدر الثورية عنده إلى انتقام شخصي. ولذلك فإن السؤال المطويّ بين السطور في قصة فاضل هو هل كان يصبح ثورياً لو لم يقتل النظام أباه فيتحول في عشية وضحاها من الفتى السعيد ابن التاجر الثري إلى شريد مسئول عن أسرة شريدة؟ والجواب الذي يرجحه سياق الحكاية هو أن فاضل ما كان ليصبح ثورياً في تلك الحالة. على أية حال ينخرط فاضل في الجماعات السرية المناهضة للنظام ويعتنق أن «السيف» هو الكفيل بتقويم الفساد (ص ١٨٨)، وهو بذلك يمثل النموذج المعارض لنموذج الصوفي إذ إنه على إيمانه بالله، إلا أنه أيضاً يرى أن البشر «ضمن أدواته التي يصنع بها الخير أو يمحق الشر» (ص ١٩٢) وهو أيضاً القائل تعريضاً بالشيخ عبد الله البلخي «أهل الفناء يخلّصون أنفسهم، أما أهل الجهاد فيخلّصون العباد» (ص ١٩٦).

ويمضي فاضل في طريق العمل السري ويتعرض ما بين الفينة والفينة لما يتعرض له مناهضو النظام من أخذ بالشبهات وسجن وإهانة وتعذيب، حتى يأتيه ذات يوم جنيٌّ شرير فيقدم له طاقية الإخفاء. وطاقية الإخفاء هنا هي بالطبع رمز السلطة المطلقة والقدرة على الفعل غير الخاضع للمساءلة، وبعبارة أخرى هي رمز إمساك الثوري بمقاليد الحكم وانفراده به انفراداً مطلقاً. يفرح فاضل بالطاقية فرحاً عارماً وحين يسأله الجني ماذا سيفعل بها يقول «ما يمليه عليّ ضميري»، إلا أن الجني يشترط عليه أن يفعل أي شيء إلا ما يمليه عليه ضميره (ص ٢١٣). ويستسلم الثائر لإغراء السلطة وعلى الفور يتورط في سلسلة تصاعدية من الجرائم يبدؤها بحسن نيّة ثم لا تعود النية تهم. ويصوّر محفوظ انسياقه السريع في تيار الجرائم والشهوات وكأن السلطة المطلقة تولّد شرورها عن طريق الانقسام الذاتي

إلى ما لا نهاية مثل الكائنات الدنيا، أو كأنها جسم لا يلزمه إلا الدفعة الأولى حتى يظل يدور أبداً بقوة القصور الذاتي، فجريمة تؤدي إلى جريمة ولا سبيل إلى البقاء في السلطة إلا بارتكاب المزيد من الجرائم تماماً مثلما يحدث في مأساة مكبث، حتى يصبح الحاكم المطلق أسير منصبه لا يملك منه فكاكاً ولا سبيل أمامه للتراجع فهو في الحالين هالك. وبذلك يصبح فاضل رمزاً ليس للثائر الذي تفسده السلطة وإنما أيضاً للعزلة المطلقة للحاكم المطلق. وهو ما يعبّر عنه محفوظ على النحـو التالي:

«أدرك فاضل صنعان أنه أصبح في عداد الأموات، لا حياة له بعد اليوم إلا تحت الطاقية كروح ملعونة هائمة في الظلام، روح ملعونة لا حركة لها إلا في مجال العبث أو الشر، محرومة من التوبة أو فعل الخير، صار شيطاناً رجيماً».

وأمام هذا الضياع المطلق لا يتبقى له إلا أن «يتسلى كل يوم بحدث يزلزل البشر» كما ينصحه جنيه (ص ٢٢٢ - ٢٢٣).

على أن محفوظ يختار أن ينهي هذه الحكاية نهاية عجيبة لا تتفق فيما نرى مع منطقها الخاص ومغزاها الرمزي، ذلك أن فاضل يتوب في النهاية ملقياً بالطاقية في وجه صاحبها ويذهب فيسلم نفسه للسلطات كي يخلص الأبرياء المسوكين بفعاله. وهذا غير مقبول على المستوى الرمزي، ففاضل شخصية «فاوستية» ومن باع نفسه للشيطان لا يملك استردادها فهذا عقد غير قابل للفسخ، ومن ناحية أخرى فإن محفوظ قد حرص على تصوير الحكم المطلق في هيئة سلسلة شريرة من التداعيات الحتمية لا فكاك منها إلا بتدمير الذات. وصحيح أن فاضل بإسلامه نفسه للسلطات إنما يدمّر ذاته، إلا أنه يفعل ذلك من طريق فعل إرادي خيّر وهو مما يضعف مغزى الحكاية المقصود ولا يتسق مع النماذج الفاوستية المعروفة سواء في الأدب أو في التاريخ. فالطغاة الذين أفسدهم الحكم لا يتخلون عن السلطة طوعاً وإنما يسقطون قسراً إذا تهيأت الظروف المؤدية لذلك أو يسقطون في حكم التاريخ بعد حين.

★ ★ ★ ★

الحكاية التالية مباشرة في سياق الرواية هي حكـاية «معـروف الإسكافي»

وخاتم سليمان. ولا نمضي طويلاً في قراءتها حتى ندرك أن محفوظ إنما انتقاهـا ليعارض بها حكاية فاضل صنعان وطاقية الإخفاء وهو لذلك يوردهما متجاورتين في الرواية. معروف الإسكافي يختلف عن فـاضل صنعـان من حيث إنه فقـير مطحون من سلالة فقراء مطحونين، وهو مضطهد من قبل زوجته الشرسة، التي لا يمر يوم دون أن تنهال عليه ضرباً وسباً «يتمنى شجاعة يطلّقها بها، يحلم بموتها، يـودّ الهـرب ولكن كيف وإلى أين» (ص ٢٢٨). ولا شـك أن الـزوجـة التي يستعيرها محفوظ من ألف ليلة وليلة دون تحوير تتحول بين يديه إلى رمز مجاني للسلطة المتجبرة الظالمة. ثم يأتي عفريت ويضع في خدمة معـروف قوة خـاتم سليمان بدون قيد أو شرط في البداية. وخاتم سليمان هنا مثل طاقية الإخفاء في الحكاية السالفة رمز للقوة المطلقة وبذلك يصبح امتلاك معروف له رمزاً لتقلد الشعب مقاليد السلطة. وعـلى الفور يـطلّق معروف امـرأته أو بعبـارة أخرى يتخلص من النظام الجائر، على أن السلطة هنا لا تفسد معـروف وذلك لأنها ليست مطلقة وهذا بالطبع هو بيت القصيد عند محفوظ، فمعروف لا يأمر خادم الخاتم بتحقيق الخوارق والتنكيل بالأعداء وإنما يستغل رهبة الآخرين لسلطانه فيأخذ من أموال الأثرياء ويغدق على الفقراء ويـراقب الحكام الـذين يخشونـه فيسلكون سواء السبيل.

وبذلك يتحقق العدل الاجتماعي كما تتحق الديمقراطية حيث يصبح الحاكم الفعلي للشعب واحداً من أبناء الشعب. وهذا النموذج أقرب إلى رؤية نجيب محفوظ في مجمل أعماله وإلى مواقفه وآرائه المعلنة، فهو لا يبدو أنه يؤمن بالعنف سبيلاً إلى التغيير الاجتماعي، وهو يرى أن العنف الثوري غالباً ما يتحول إلى انفراد بالسلطة ثم إلى فساد كما رأينا في نموذج فاضل صنعان. ويتأكد هذا التفسير إذا ما وصلنا إلى نهاية الحكاية فالعفريت الذي وضع نفسه في خدمته بلا شرط في البداية يعود للظهور ويأمره أن يقتل عبد الله البلخي وعبد الله المجنون (رمزَي الخير في الرواية) لكن معروف يرفض فيسحب العفريت خدماتـه وعلى الفـور يُساق معروف إلى دار الحاكم حيث لا مصير بعد ذلك سوى النطع، إلا أن رجل الشعب ينقذه الشعب إذ يهبّ الفقراء ثائرين لنجدة معروف الذي بفضله عرفوا العدل والأمان ويرضخ السلطان لرغبة الشعب فيعيّن معروف حاكماً. فالرغبة

الشعبية هنا تعطي معروف المشروعية الديمقراطية وهو ما لم يتوفر لفاضل صنعان ولذلك كان لا بد أن يفشل. وأعتقد أننا لا نبالغ إذا قلنا إن فاضل يمثل نموذج ثورة ١٩٥٢ في حين يمثل معروف نموذج ثورة ١٩١٩. الأول آت من فوق والثاني نابع من تحت. وليس سراً أن نموذج ثورة ١٩١٩ النابع من تحت هو النموذج الأمثل لدى محفوظ.

★ ★ ★ ★

رأينا فيما تعرضنا له من الرواية حتى الآن كيف ينتقي محفوظ من ألف ليلة وليلة الحكايات والشخوص المناسبة لتجسيد الجزئيات المختلفة لرؤيته الشاملة للفرد والمجتمع والمطلق والعلاقات المتشابكة داخل هذا الثالوث. ورأينا كيف يعيد تصوير الشخوص وصوغ الحكايات والمداخلة بينها وكيف يخترع شخوصاً جديدة، ويَعْبُر بالشخوص القديمة حدود حكاياتها الخاصة كما يقيم بين بعضها والبعض الآخر وشائج لم تكن موجودة في العمل الأصلي. والنتيجة النهائية لهذا كله هي أن محفوظ يتمكن من صهر شذرات مادته المستعارة في كيان جديد يتمتع بوحدة لم تكن له من قبل، كيان مدموغ بالختم المحفوظي المميز والمستعصي على التقليد. ولا يصحّ أن نختم هذا البحث بدون أن نتوقف عند واحدة من أفعل التقنيات التوحيدية التي يستخدمها محفوظ للربط بين جزئيات الرواية ونعني بها استخدامه للحكاية الإطارية، أي حكاية شهريار وشهرزاد. وهو في هذا يقتدي طبعاً بمصدره حيث إن قصة شهريار وشهرزاد هي الإطار الذي يحيط بحكايات ألف ليلة وليلة المتفرقة. على أن العلاقة بين الحكاية ـ الإطار وسائر الحكايات في ألف ليلة وليلة تبقى علاقة شكلية آلية، أما عند محفوظ فإن الإطار يندمج اندماجاً عضوياً بالجزئيات التي تندمج بعضها ببعض أيضاً وهو ما يجعل من العمل في نهاية الأمر رواية. ولا يقتصر الدور التوحيدي للحكاية الإطارية هنا على لَمّ أشعاث البنية الروائية فقط ومشابكة خيوط نسيجها وإنما يتجاوز ذلك إلى لَمّ أجزاء الرؤية المحفوظية وصهرها في بوتقة واحدة. فشخصية شهريار بتعدد جوانبها وتطورها عبر حكايات الرواية تجمع في بؤرة واحدة كثيراً من القضايا الجزئية التي تعالجها حكايات بعينها.

تبدأ الرواية من حيث انتهت **ألف ليلة وليلة**، أي أنها محاولة لتصور أحوال الملك والملكة ورعيتهما بعد أن عفا شهريار عن شهرزاد وكفّ عن قتل العذارى وطاب له المعاش مع زوجه وبنيه (محفوظ في هذا يتخذ نقطة البدء نفسها التي صدر عنها توفيق الحكيم قبله بما يقرب من أربعين عاماً حين كتب مسرحية **شهرزاد**، على أن ثمة فرقاً أساسياً وهو أن محفوظ يستقي مادته بالكامل من **ألف ليلة وليلة** في حين أن مادة الحكيم مادة متخيلة). ومن أبرع ما يقوم به محفوظ لدمج الحكاية ـ الإطار بالحكايات الداخلية أنه يجعل لشهريار في روايته الدور المخصص للخليفة هارون الرشيد في **ألف ليلة وليلة**، ناقلاً إياه بذلك من الهامش إلى البؤرة، وهو يطوّر ذلك الدور بما يجعل شهريار شخصية فاعلة متحركة تنتقل من حكاية إلى حكاية مؤثِّرة في ما يجري ومتأثرة به في آن. والحق أن محفوظ يرسم شخصية شهريار في اعتناء شديد ويرصد رصداً تدريجياً مُقْنِعاً تطور شخصيته من طاغية سافك للدماء منغمس في الشهوات إلى حاكم عادل ثم إلى إنسان حائر زاهد في السلطة لا شغل له إلا تأمل الذات والبحث عن معنى الوجود، وهو ما يمكن قراءته في المستوى الرمزي للرواية باعتباره رصداً لتطور الإنسان من بداائية العصور الأولى إلى الوجدان المعقد لإنسان القرن العشرين.

وليس من شك في أن محفوظ في تصويره لشخصية شهريار على هذه الهيئة متأثر تأثراً قوياً ومباشراً بشهريار توفيق الحكيم. وإنه لمن دواعي الغبطة عند الناقد أن يرصد تأثر أستاذ عظيم بأستاذ آخر عظيم. فنحن لا نتحدث هنا عن كاتب شاب ما زال يتلمس طريقه فيقع تحت تأثير كاتب خبير متمرِّس وإنما نتحدث عن نجيب محفوظ المتربع على عرش نضجه الفني وقد تأثر بمسرحية كتبها الحكيم في صدر شبابه. بين الأساتذة يصبح التأثر ضرباً من التلاقح الفكري لا يهم فيه مَنْ السابقون ومن التابعون، فالكل ينهل من معين الفكر البشري الذي تصبّ فيه كل الروافد ثم تتكاثف منه السحب لتعود تغذي الروافد في حركة أبدية متصلة. التأثر هنا لا يعود حقاً مشروعاً فقط بل يصبح واجباً لا مهرب منه على الفنان، ذلك أن **ألف ليلة وليلة** منذ كتب الحكيم مسرحيته لم تعد جزءاً من التراث فقد طالتها يد الحداثة وبذلك يصبح على كل من يبغي الاستمرار في تحديثها أن يعتبر شهرزاد الحكيم جزءاً منها. وفي هذا المعنى تصبح مسرحية

الحكيم جزءاً طبيعياً من مصادر رواية محفوظ. والحق فيما نرى أن محفوظ وقد استعار من الحكيم القيمة الرمزية لشخصية شهريار أمكنه أن يحقق ما استعصى على الحكيم فنّياً وهو مواراة الرمز في النسيج الواقعي للعمل الفني. وإذا كان العرف قد جرى على وصف **شهرزاد** الحكيم بأنها مسرحية ذهنية، فلا نظن أن هناك من يود أن ينعت **ليالي ألف ليلة** بأنها رواية ذهنية، فنقطة البدء عند الحكيم هي أطروحة ذهنية. يصوغ حولها المسرحية، أما عند محفوظ فنقطة البدء هي الحكاية أو «الحدّوتة» بلحمها وشحمها وتفاصيلها الشائقة التي تتفتق في النهاية لدى القارىء الأريب المطارد للمعنى عن رمز أو أطروحة ذهنية. وهذا إنجاز ليس بالهيِّن. ولعل ما أعان محفوظ عليه إلى جانب موهبته الفطرية المصقولة استغلاله المكثف للمادة القصصية الثرية لِـ **ألف ليلة وليلة** وهو ما لم يصنعه الحكيم.

إن الفارق بين شهريار **ألف ليلة وليلة** وشهريار محفوظ يكمن في أن الأول ينصلح بالسماع أما الثاني فينصلح من طريق الخبرة المعاشة. فمحفوظ ينقل بطله من موقع السامع المندهش المعتبر بما تسرده عليه شهرزاد من وحي الخيال إلى موقع شاهد العيان الممارس المتخبط بين الخطأ والصواب. وهذا هو تفسير محفوظ غير المباشر فيما نرى لمبدأ الانصلاح من طريق السماع والاعتبار وهو المبدأ الذي يقوم عليه انصلاح شهريار في **ألف ليلة وليلة** الأصلية. فهذه الرواية هي دليل بليغ يسوقه محفوظ على وظيفة الفن في حياة البشر (وهي قضية تعد بين شواغله الرئيسية). إن فن شهرزاد في **ألف ليلة وليلة** ينفذ إلى قلب شهريار فيرقّقه من طريق «المعاناة بالبَدَل» Vicarious suffering، وفي روايته يحوِّل محفوظ «المعاناة بالبدل» إلى «معاناة بالذات» وهي أقصى درجات التمثُّل البشري للفن. تأتي اللحظة الفاصلة في حياة شهريار والتي كان محفوظ يعدّنا لها طوال الرواية حين يلتقي بالسندباد فيستمع منه إلى قصة رحلاته العجيبة وما تعلمه منها. وهنا يركز محفوظ اهتمامه على العبرة المستفادة وليس على الخوارق عكس الحال في **ألف ليلة وليلة**. يتعلم شهريار من السندباد أن «الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة» (ص ٢٤٧)، و«أن التقاليد هي الماضي ومن الماضي ما يجب أن يصبح في خبر كان. . . وأن الحرية حياة الروح وأن الجنة نفسها لا تغني عن الإنسان شيئاً إذا

خسر حريته» (ص ٢٥١). يصغي شهريار في انبهار واتعاظ طوال الوقت فلا يصل السندباد إلى نهاية حكايته حتى تكون عملية التمثل قد وصلت إلى غايتها القصوى عند شهريار ويكون توحد «الذات» المتلقية مع «الغير» الفني قد صار كاملاً ويرتفع الحاجز بين الخبرة المعاشة والخبرة المحكية. وعند هذه اللحظة تنكشف لشهريار حقيقة ذاته ومعنى حياته الماضية الذي قضى عشر سنوات يطارده. ويسوق محفوظ لنا تيار خواطره المحمومة في فقرة هي من أفضل ما كتب:

«قام شهريار وصدره يجيش بانفعالات طاغية. غاص في الحديقة فوق الممشى الملكي شبحاً ضئيلاً وسط أشباح عمالقة تحت نجوم لا حصر لها ولا حد. أطبقت على أذنيه أصوات الماضي فمحت ألحان الحديقة، هتاف النصر، زمجرة الغضب، أنات العذارى، هدير المؤمنين، غناء المنافقين، نداءات اسمه من فوق المنابر. تجلى له زيف المجد الكاذب كقناع من ورق مهترىء لا يخفي ما وراءه من ثعابين القسوة والظلم والنهب والدماء. لعن أباه وأمه وأصحاب الفتاوى المهلكة والشعر والشعراء وفرسان الباطل ولصوص بيت المال وعاهرات الأسر الكريمة والذهب المنهوب المهدر في الأقداح والعمائم والجدران والمقاعد والقلوب الخاوية والنفس المنتحرة وضحكات الكون الساخرة» (ص ٢٥٣).

بعد اكتشاف الذات لا بد أن يأتي التحول أو انقلاب المصير حسب القواعد الأرسطية لبناء الحبكة والتي يلتزم بها محفوظ. ومن هنا يجيء مشهد المصارحة بين شهريار وشهرزاد حيث يتخلى السلطان عن الحكم «بما فقد من أهلية» ويتحوّل إلى مجرد إنسان يهيم على وجهه باحثاً عن خلاصه (ص ٢٥٦). (ولا ينسى محفوظ أن يسوق هنا مفارقة من مفارقات الزمان والمكان التي افتتن بها طوال حياته، فاللحظة التي يقرر فيها شهريار هجران زوجته ومُلْكه هي ذاتها اللحظة التي تتفتح فيها شهرزاد له وتتمنى بقاءه بعد طول خوف وكراهية). وعلى محور آخر نعلم أن السندباد قد ضجر من حياة الدعة وقرر السفر من جديد وكأن محفوظ بمزامنته لخروجيهما طلباً للمعرفة وسعياً وراء المجهول يؤكّد ما سبق أن أوحى به

من توحُّد بين شهريار والسندباد.

يخصص محفوظ حكاية «البكاءون» وهي آخر حكايات الرواية لتقفي آثار شهريار في رحلة البحث عن الخلاص. يدرك شهريار من البدء أن أمامه واحداً من سبيلين: سبيل للسياحة كما فعل السندباد، وسبيل إلى «دار البلخي» (ص ٢٦٠). وسبيل السياحة كما نعلم هو سبيل المعرفة، أما سبيل البلخي فهو سبيل الهروب من الحياة والفناء في المطلق كما أسلفنا. وغني عن القول إن شهريار يختار سبيل السندباد، وتقوده خطاه إلى صخرة البكائين عند النهر. تنفتح له الصخرة فيدخل وينغلق وراءه الباب وتستحوز عليه فتنة المكان فهو «مُنِير بلا ضوء. عذب المناخ بلا نافذة. متضوِّع بشذا طيب بلا حديقة...» (ص ٢٦١). ويمضي الوصف ممعناً في الفنتزية حتى لا يبقى شك أن شهريار إنما قد ولج في جنة الخلد ذاتها حيث ينتفي الزمان والشقاء. إلا أن شهريار يعثر بباب ذهبي عليه تحذير يقول «لا تقرب هذا الباب» وهو الحظر الوحيد وسط هذا النعيم الأبدي. وذات يوم تضعف مقاومته فيفتح الباب ليجد نفسه على الأرض من جديد. وهكذا تتم دورة الخطيئة طلباً للمعرفة والسقوط عقاباً عليها حسب القصة التوراتية ـ القرآنية. إلا أننا لا نملك غير أن نلاحظ حذفاً بليغاً من القصة، فلا حيّة هنا ولا إبليس ولا حوّاء. إنما المعصية معصية شهريار وحده وهو وحده يحمل تبعة سقوطه. وهذا كله يتواءم مع إيمان محفوظ بالمسئولية الأخلاقية للفرد كما رأينا فيما سبق من هذه الدراسة. وهكذا يعود شهريار إلى الأرض نادماً باكياً إلا أنه يعود جسماً وتبقى روحه متعلقة بالسماء، أي بالعالم الأمثل الذي تكشّف له بعين الخيال. ويصدق عليه وصف شهرزاد في مسرحية الحكيم «أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق...» (المنظر السابع). وهذه هي حال الإنسان كما يراه محفوظ في تأرجحه المؤلم بين الواقع والمثل الأعلى، وهو ما سبق أن عبّر عنه عثمان بيومي بطل حضرة المحترم بقوله «كيف يشيم ألق النجوم وهو مغروس حتى قمة رأسه في الوحل» (حضرة المحترم، ص ١٢١).

- ١٣ -

من «ابن بطوطة» الى «ابن فطومة»

نجيب محفوظ والبحث عن المدينة الفاضلة*

رحلة ابن فطومة من أعمال نجيب محفوظ المتأخرة نسبياً (١٩٨٣) والتي لم تلق ـ مثلها مثل سائر أعماله في السبعينات والثمانينات ـ ما تستحق من الدرس والتعليق. تتمتع الرواية بشكل مباين لأشكال الرواية الغربية المألوفة والتي تندرج تحتها أغلب أعمال محفوظ حتى أواخر الستينات، وهي في هذا التباين تتفق مع المنحى الجديد الذي انتحته كتابات محفوظ منذ منتصف السبعينات على نحو ما رأينا في حكايات حارتنا و ملحمة الحرافيش و ليالي ألف ليلة. فهذه الروايات جميعاً تتميز بابتعادها عن البناء الغربي للرواية واقترابها، بدلاً من ذلك، من أشكال القص العربية التقليدية على نحو ما نجد في السير الشعبية و ألف ليلة وليلة في الأدب الشعبي، أو المقامات و أدب الرحلات و كليلة ودمنة في الأدب الرسمي. هذه الأشكال جميعاً لا تهتم بالحبكة وتطورها بالمعنى الأرسطي، وإنما تتركب من حكايات أو وقائع قصيرة مستقلة فعلياً عن بعضها الآخر ولا يربط بينها إلا قصة إطارية كما في ألف ليلة وليلة أو شخصية البطل المتواجد في كل

(*) نشرت في جريدة الحياة بتاريخ ٧ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٩٢.

الحكايات على نحو ما نجد في مقامات الهمذاني والحريري مثلاً، وفي أدب الرحلات والجغرافيين حيث يقص علينا الرحالة مغامراته ومشاهداته في سلسلة من الوقائع المستقلة عملياً.

يصوغ محفوظ رحلة ابن فطومة على شكل رحلة طويلة من رحلات القرون الوسطى، وكما يوحي عنوانها تتفتق الرواية عن معارضة خيالية لـ رحلة ابن بطوطة التاريخية الشهيرة. يبدأ محفوظ الرواية بمحاولة الإيهام بتاريخيتها حيث يصدِّرها بملحوظة تقول «نقلاً عن المخطوط المدون بقلم قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة». تنقسم الرواية إلى سبعة فصول تشتمل على ست رحلات، أما الفصل الأول فهو مخصص «للوطن» الذي تبدأ منه الرحلة. ونعلم من السرد أن «الوطن» جزء من «دار الإسلام» وإن كان لا يسمّى على التحديد. وبالمثل فإن الديار الست الأخرى التي يزورها ابن فطومة تسمى بأسماء وهمية، وإن كان بمكنة القارىء الأريب أن يفطن إلى مغزاها من الوصف وسياق الأحداث. كذلك لا يشير الكاتب إلى زمان الرحلة إشارة صريحة وإن كانت وسائل السفر وغير ذلك من التفاصيل تشير في وضوح إلى العصور الوسيطة. وهكذا يبدو أن الكاتب يعمد إلى طمس الزمان والمكان في روايته؛ وهو أسلوب فني مألوف لتأكيد عمومية القضايا المطروحة.

ولعل هذا موضع مناسب نتساءل عنده عن موضوع الكتاب. رحلة ابن فطومة هي في الواقع رحلة في طلب المجتمع البشري الأمثل والنظام السياسي الاقتصادي القادر على إقامته. ولا شك أن المطلعين على أدب محفوظ سيدركون على الفور أن هذه ليست إلا معالجة جديدة لقضية كانت دوماً محوراً هاماً في أعماله، إلى جانب كونها قضية مصيرية في جملة المجتمعات العربية في الزمن الراهن. رحلة ابن فطومة إذاً رحلة ذهنية أكثر منها رحلة جغرافية؛ هي في الواقع جولة حائرة بين المذاهب السياسية والاقتصادية أكثر مما هي بين البلدان والشعوب.

يعلم المطلعون على رحلة ابن بطوطة أنه حين غادر ابن بطوطة طنجة في المغرب سنة ١٣٢٦ م وعمره لا يجاوز الواحد والعشرين عاماً، فإن مقصده كان

قضاء فريضة الحج في مكة[1]. إلا أن الذي حدث هو أنه طاف بالقسم الأكبر من العالم المعروف في زمانه وحين عاد إلى بلده كان قد انصرم على مغادرته خمسة وعشرون عاماً. أما سليله المحفوظي «ابن فطومة» فأمره جد مختلف. فقد خطط لرحلته تخطيطاً دقيقاً قبل البدء ولم يكن الحج ضمن مقاصده البتة. ابن فطومة كما يصوره محفوظ فتى ذو ذهن متسائل وروح قلقة ويتمتع بوعي اجتماعي سياسي. فعلى الرغم من كونه شخصياً متيسر الحال بحكم ميراثه من أبيه، إلا أنه غير راضٍ عن دار الإسلام لما فيها من «ظلم وفقر وجهل»[2]، ولأن كل فعل فيها «جميلٍ أو قبيح يستهل باسم الله الرحمن الرحيم» (ص ٥). وهكذا ينعتها ابن فطومة بأنها «دار زائفة» (ص ١٨)، ويعقد العزم على السفر لكي «أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي» (ص ١٩).

ولما كان ابن فطومة قد وضع نصب عينيه هدفاً لرحلته أعسر منالاً من هدف نظيره التاريخي، فلا عجب أنه يفشل في مسعاه، بل إنه لا يعود إلى وطنه على الإطلاق. ولعل هذه هي النهاية الوحيدة المعقولة في نطاق النسيج الرمزي للكتاب من جهة ومغزاه المعاصر من جهة أخرى. ولكن دعونا لا نستبق الأحداث!

أول مقصد لابن فطومة هي «دار المشرق». وهو يختط أسلوباً هنا سيكون منهاجاً له في كل رحلاته التالية. عند الوصول يستأجر غرفة في فندق المدينة لمدة عشرة أيام، ثم يستخلص بعض المعلومات الأولية عن البلد من صاحب الفندق. بعد ذلك يتجول بمفرده في المدينة لاستطلاع أحوالها، وفي النهاية يسعى إلى الاجتماع بحكيمها. ولا شك أن هذا الأمر الأخير مقصود منه محاكاة ابن بطوطة الذي كان يسعى دائماً إلى لقاء الأولياء والنسّاك فيما يزوره من بلدان. إلا أنه بينما كان ابن بطوطة يؤمن بأوليائه وما يزعمون من كرامات بدون سؤال أو تمحيص[3]، نرى ابن فطومة ينتهج نهجاً مناقضاً يقوم على السؤال والشك

(١) انظر رحلة ابن بطوطة، بيروت، دار صادر، ١٩٦٤، ص ٤.
(٢) انظر رحلة ابن فطومة، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٣، ص ١١.
(٣) انظر حسين مؤنس، ابن بطوطة ورحلته، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٢٦.

والانتقاد.

تنكشف «دار المشرق» عن أرض وثنية يعبد أهلها القمر، وهم قوم بسطاء فقراء عراة، يعيشون في مجتمع أَمَوِي، الجنس فيه مباح بلا قيود والنسب للنساء. وديانتهم ديانة طبيعية مبدؤها اللذة ولا قانون أخلاقياً لها، ولا إيمان بالحياة بعد الممات. أما النظام السياسي الاقتصادي لتلك البلاد، فإن صاحب الفندق يوجزه لابن فطومة على النحو التالي: «دار المشرق عبارة عن عاصمة وأربع مدن؛ لكل مدينة سيد هو مالكها، يملك المراعي والماشية والرعاة(...) والقصر الذي شاهدت هو قصر سيد العاصمة، هو أكبر السادة وأغناهم ولكن لا هيمنة له على أحد منهم» (ص ٣٢ ـ ٣٣). يتضح من هذا أن «دار المشرق» ترمز إلى مرحلة جد مبكرة من تطور المجتمع البشري: مجتمع قبلي رعوي، سابق على اكتشاف الزراعة، ديانته مستمدة من ظواهر الطبيعة. ويظل ابن فطومة طوال ترحاله يفكر في وطنه ويؤلمه أن يدرك أن الأخلاق فيه ليست بأرقى من أحوال أرض الأوثان تلك (ص ٢٩، ٣٣، ٤٧).

على أن ابن فطومة يقع في غرام فتاة من أهل «دار المشرق» فيقيم في البلد خمس سنوات يتزوج خلالها من الفتاة وينجب منها، إلا أن السلطات تفرِّق في النهاية بينه وبين أسرته وتطرده من البلاد بتهمة محاولة تنشئة بنيه تنشئة إسلامية. وهكذا تبدأ رحلة ابن فطومة الثانية والتي تؤدي به إلى «دار الحيرة».

في «دار الحيرة» يجد ابن فطومة أن الناس يؤلهون ملكهم، الذي يملك الأرض ويُقطِعها عدداً من سادة الأقاليم يحكمون باسمه ويقتسمون الريع معه (ص ٦١، ٦٨).

عند هذا الحد يصبح جليّاً تمام الجلاء أن رحلة ابن فطومة إنما هي رحلة في الزمان لا المكان. فنحن هنا قد تقدمنا بضع خطوات في تاريخ المجتمع البشري، حيث يهيمن السادة الإقطاعيون على عبيد الأرض بينما يدينون بالولاء لملك مركزي يزعم لنفسه حقاً إلهياً في الحكم. ومن جديد تنصرف أفكار ابن فطومة إلى «دار الإسلام»، ويحزنه أنه ما من شر يصادفه في ترحاله إلا ويذكِّره بوطنه المحزون. وحين يرى رؤوساً مخوزقة لبعض الثوار، فإنه لا يخامره شك في أنهم

إنما ماتوا في سبيل العدل والحرية مثلما يحدث في وطنه (ص ٦٤ ـ ٦٥).

يقضي ابن فطومة عشرين عاماً في السجن بتهمة زائفة في «دار الحيرة» وحين يطلق سراحه فإنه يبدأ رحلته الثالثة إلى «دار الحلبة». ومن اللحظة الأولى تستأثر بلبه ويبدو حلمه في الاهتداء إلى المجتمع الأمثل أقرب منالاً مما كان. فـ «دار الحلبة» هي أرض الحرية والثروة والحضارة المتطورة، وفيها يشعر للمرة الأولى أنه يلقى «بشراً لهم وجودهم ووزنهم وإدلالهم بأنفسهم» (ص ٩١). ويصادف في طريقه مظاهرة احتجاج ويدهشه أن يرى الشرطة تحميها بدلاً من أن تقمعها، وتزيد دهشته حين يدرك أن المتظاهرين يطالبون بتقنين العلاقات الجنسية الشاذة. ويدهشه كذلك أن يعلم أن الدولة لا تتبنى ديانة رسمية، وأن أصحاب الديانات المختلفة يتمتعون بالمساواة أمام القانون، وأن رئيس الحكومة يُنتخب لفترة من الزمن معلومة يتعين عليه بعدها ترك الحكم، وأن الاقتصاد حرّ يهيمن الأفراد على أغلبه.

وحين يلتقي ابن فطوطة بحكيم «دار الحلبة»، فإنه يعلم منه أن إيمانهم ليس إلا بالعقل الذي يغني عن كل شيء (ص ١٠٤). نحن إذاً في قلب العالم الغربي الرأسمالي العلماني. على أن النموذج الغربي الذي يفتن ابن فطومة في البداية، لا يلبث أن يكشف عن أوجه قصوره أيضاً. ذلك أن رحّالتنا يلحظ وجود الفقر والجريمة في «دار الحلبة»، وحين يواجه حكيمهم بذلك يقول له هذا: «الحرية مسئولية لا يستطيع الاضطلاع بها إلا القادرون(. . .) لا مكان للعجزة بيننا». كما أنه يرفض قبول «الرحمة» باعتبارها قيمة تضارع «الحرية» (ص ١٠٦ ـ ١٠٧). وهكذا ينتهي ابن فطومة إلى رفض النظام «الحلبي» (أي الرأسمالي) بسبب افتقاره إلى «أساس أخلاقي»، إلا أنه يقرّ أيضاً أن «دار الإسلام» بطغاتها ومنافقيها وجائعيها ليست أقلّ افتقاراً إلى أساس أخلاقي (ص ١١٨).

يستقر ابن فطومة زماناً في «دار الحلبة» ويتزوج من جديد وينشىء مشروعاً تجارياً ناجحاً. على أن الحلم القديم بالعثور على المجتمع الأمثل والعودة إلى الوطن بالعلاج الناجع يعود يؤرقه حتى يشدّ رحاله من جديد قاصداً هذه المرة «دار الأمان». عند بوابة المدينة يستقبل المسئولون القافلة تحت شعار «أهلاً بكم

في دار العدالة الشاملة» (ص ١٢٤)، ويخصص لابن فطومة مرافق إجباري ليصحبه في جولاته بالمدينة، وليراقب كل تحركاته غير مُستَثنى من ذلك زياراته لحمّام غرفته بالفندق! عند هذا الحد يكون قد اجتمع لنا من القرائن ما نعلم منه أن «دار الأمان» ليست إلا ما كان يُعرف حتى قريب بـ «الاتحاد السوفيتي» أو أنها ترمز إلى المعسكر الشرقي الشيوعي عامة قبل عهديّ غورباتشوف ويلتسن (لاحظ أن الرواية نشرت سنة ١٩٨٣).

ينهض ابن فطومة في الصباح ليجد نفسه في مدينة أنيقة غير أنها تبدو مهجورة؛ ذلك أن الجميع ـ رجالاً ونساءً ـ يعملون؛ ففي «دار الأمان» لا توجد بطالة. ويشرح المرافق لرحالتنا أن «كل فرد يُعدّ لعمل ثم يعمل، وكل فرد ينال أجره المناسب؛ الدار الوحيدة التي لا تعرف الأغنياء والفقراء، هنا العدل الذي لم تستطع دار أخرى أن تحقق جزءاً منه» (ص ١٢٩). ولا يملك ابن فطومة إلا أن يعجب بهذه الحال ولكن إلى حين. ففي آخر النهار عندما يغادر الناس أعمالهم، يرى وجوههم جادة ومرهقة وخالية من المرح، فيتملكه القلق والحيرة (ص ١٣٢ ـ ١٣٣). ويذهب ابن فطومة إلى احتفال سياسي عام وفي نهايته يرى رؤوساً بشرية مقطوعة ومخوزقة على الحراب، وحين يسأل عن جريمة أصحابها، يقال له إنهم قد انتقدوا النظام (ص ١٤٠ ـ ١٤١). وفي الختام يصدر ابن فطومة حكمه على «دار الأمان» على هذا النحو: «إنها دار عجيبة، أثارت إعجابي لأقصى حد، كما أثارت اشمئزازي لأقصى حد» (ص ١٣٧). وكانت «دار الأمان» البلد الوحيدة التي لم يجاوز مكث رحالتنا فيها العشرة أيام، فمن ناحية أدركه الضجر، ومن ناحية أخرى لم تكن البلد ترحب ببقاء الغرباء فيها.

عند هذا الحد، وقد عاين ابن فطومة النموذج الشيوعي ورفضه، تكون رحلته خلال المراحل التاريخية لتطور المجتمع البشري ونظم حكمه قد وصلت به وبنا إلى عصرنا الحاضر، ومع ذلك يبقى مطلبه المنشود غير متحقق؛ ليس ثمة من مجتمع أمثل ولا ترياق ناجع للمساوىء السياسية والاجتماعية يستطيع أن يرجع به إلى «دار الإسلام».

هل وصل ابن فطومة إذاً (ومعه محفوظ) إلى طريق بلا منفذ؟ كلا؛ فثمة بعدُ

«دار الجبل»، إلا أنها دار يحيطها النصّ بشتى أنواع الغموض حتى يبدر إلى الذهن أنها ربما كانت مثالاً في الذهن لا واقعاً يُعاين. يسمع بها ابن فطومة أول ما يسمع من معلّمه في دار الإسلام (الذي كان أيضاً رحالة في وقت من الأوقات) قبل أن يشرع في أسفاره. يستعر خيال الفتى بما يسمعه من معلمه عن «دار الجبل» فيصمم أن يجعل منها الهدف الأخير لأسفاره. يقول له المعلم: «كأنها معجزة البلاد، كأنها الكمال الذي ليس بعده كمال(. . .) لم أصادف في حياتي آدمياً ممن زاروها، ولا وجدت كتاباً عنها أو مخطوطاً» (ص ١٠)، وعلى امتداد رحلات ابن فطومة تبقى «دار الجبل» سراً مستغلقاً. ففي كل مكان يحل يسأل عنها، ولكن ما من أحد يستطيع أن يشفي غليله، بل إنه يصادف من يشك في وجودها، ناهيك عن أولئك الذين يتوهمون أن أوطانهم هي «دار الجبل» بعينها (أي المجتمع الأمثل على المستوى الرمزي). إلا أن شيئاً لا ينال من إيمان ابن فطومة بـ«دار الجبل» وتصميمه على الوصول إليها.

وهكذا فإن ابن فطومة حين يغادر «دار الأمان» ينتهج الطريق المؤدي إلى «دار الجبل». إلا أن عليه أولاً أن يعبر «دار الغروب»، التي تمثل الشوط الخامس في رحلته الشاقة الطويلة. توصف «دار الغروب» بأنها دار السلام والجمال والوفرة، وفيها يصادف رحالتنا شيخاً ناسكاً يمتلك قوى روحية عظيمة، ويعلم منه أن كل الآتين إلى «دار الغروب» إنما هم مهاجرون من سائر أنحاء الدنيا، وأنهم يأتون إليها حتى يعدّوا أنفسهم للرحلة الكبرى إلى «دار الجبل» (ص ١٥٠). ويقوم الناسك بتدريبهم روحياً من سبيل الغناء، إلا أنه يقول لابن فطومة «أن عليهم أن يستخرجوا من ذواتهم القوى الكامنة فيها» (ص ١٥١).

يقرر ابن فطومة أن يبقى في «دار الغروب» وأن ينخرط في سلك التدرّب من أجل الرحلة إلى «دار الجبل». أما أول الدروس التي يتلقونها فهو: «أحِبّوا العمل ولا تكترثوا للثمرة والجزاء» (ص ١٥٤)؛ وهو درس يعلم قراء محفوظ أنه جزء حميم من رؤيته لسبيل الخلاص الاجتماعي. ويقول لهم الناسك أيضاً: «هناك (في دار الجبل) بالعقل والقوى الخفية يكتشفون الحقائق ويزرعون الأرض وينشئون المصانع ويحققون العدل والحرية والنقاء الشامل» (ص ١٥٥). إذا ما

نظرنا في كلمات الناسك، نجدها في الواقع تعبِّر عن قناعات محفوظ الاجتماعية التي طالما بَثَّها في نسيج أعماله. فـ «العقل» يعني التخلّص من قبضة الخرافة وما وراء الطبيعة على التنظيمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية للمجتمعات البشرية، على حين أن «القوى الخفية» لا تعني إلا العلم بقدراته غير المحدودة على تحقيق التقدم الاجتماعي[1]. ومن المُشْغِف أن نلاحظ أن رؤية محفوظ لـ «دار الجبل» (أي المجتمع الأمثل) تبدو وكأنها تضم في طياتها خير المنجزات التي تحققت في كل من «دار الحلبة» و«دار الأمان» (أي خير منجزات الرأسمالية والاشتراكية)، وهي الحرية الفردية من ناحية والعدالة الاجتماعية من ناحية أخرى. أما «النقاء الشامل» المذكور في المقتطف السابق، فيبدو وكأنه لون من «البهارات» الروحية يضيفها محفوظ إلى «وصفته» للتقدم الاجتماعي، وهي حالة عليا لا تتحقق إلا بتحقق التجانس الاجتماعي الشامل الكامل.

على أن أحداث الرواية لا تلبث أن تلفت انتباهنا إلى درس محفوظي أثير آخر، ونعني به أن الزهد والانعزال والانسحاب من المجتمع لا يُنجِّي، وأنه مهما حاول الفرد الهروب من الواقع، فإن الواقع لا بد مدركه ولا بد أن يفرض نفسه عليه. وهو درس سبق أن ألقاه علينا محفوظ في رواية الشحاذ (١٩٦٥) وهو يعيده علينا هنا حين نرى السلام والنعيم الروحي الذي يعيش فيه أهل «دار الغروب» يقضي عليه غزو بلادهم من قبل «دار الأمان». وهكذا يضطرون إلى الشروع في الرحلة إلى «دار الجبل» وهم غير مؤهلين لذلك، حيث إن تدريبهم الروحي لم يكن بعدُ قَدْ تَمَّ.

يتناول الفصل الأخير من الرواية الرحلة إلى «دار الجبل»، ويعطيه محفوظ العنوان المُوحي: «البداية». ويتضح للقافلة أن رحلتهم ستكون طويلة مُعْنية؛ إذ كان عليهم أن يجتازوا صحراء شاسعة، ثم يرقوا جبلاً شاهقاً وينحدروا إلى سفحه من الجانب الآخر. بعد ذلك كان عليهم أن يشقوا طريقهم عبر صحراء

(١) لتفصيل القول في هذه القضايا المحفوظية الأثيرة انظر الفصل السابع «الدين في روايات نجيب محفوظ» في هذا الكتاب.

عريضة أخرى ثم أن يصعدوا جبلاً آخر على قمته السامقة ثمة الجوهرة الموعودة؛ «دار الجبل» غاية مسعى البشر.

تنتهي الرواية وقد وصلت القافلة إلى سفح الجبل الثاني حيث يقف الرحالة يتطلعون إلى القمة المحلقة بين الغمام. ترى هل يُقدَّر لهم أن يصلوا إلى القمة وأن يدخلوا الجنة القائمة على الأرض؟ هذا ما لن نعلمه أبداً، إذ تقف عند هذا الموضع المخطوطة التي أخبرنا الروائي في البداية أن الرواية تعتمد عليها. والحق أن محفوظ قد اختار لروايته نهاية طبيعية تماماً. ذلك أنه لما كان الكتاب في جوهر معناه يمثل رحلة في الزمان التاريخي من فجر المجتمع البشري إلى قيام الدولة الشيوعية، فليس هناك ما هو أنسب من أن يقف عند الحاضر تاركاً علامة استفهام بشأن الوجهة التي ستأخذها البشرية مستقبلاً في طريق الرقي الاجتماعي.

رحلة ابن فطومة رواية طَمُوح تحاول أن تكثِّف في حيزها الضئيل رؤية مجازية لمجمل التاريخ البشري في مجالات السياسة والاقتصاد والاجتماع، وفي هذا الطموح البانورامي يكمن جمال الرواية. ولكن فيه أيضاً موطن ضعفها؛ إذ إن الاتساع الشديد للمجال لا بد أن ينجم عنه سرعة في العرض، وتبسيط زائد للقضايا، وتسطيح للمجاز يجعل النفاذ منه إلى المعنى المستهدف أسهل مما هو جائز في رواية رمزية. ولكن لعلنا بهذا الكلام نطلب من محفوظ ما لم يَسْعَ هو إليه أصلاً. فـ رحلة ابن فطومة رواية أليغورية allegorical لا رمزية، يقصد منها معارضة رحلة ابن بطوطة بنقد «دار الإسلام» في أحوالها الراهنة واستعراض تاريخ البشرية من خلال مجاز بسيط، وإن كان ممتعاً في بساطته.

- ١٤ -

كيف تقرأ رواية لنجيب محفوظ: تحليل انموذجي لعناصر الرواية في حضرة المحترم*

١ ـ القصة والحبكة

القصة في حضرة المحترم (١٩٧٥) قصة بسيطة فهي تتمحور على شخصية واحدة نرى من خلال عينيها كل شيء، كما يدور حولها كل شيء في الرواية. ولا أهمية لشخصيات الرواية الأخرى إلا من حيث إنها تنير بعض جوانب الشخصية الرئيسية سواء عن طريق التقابل أو التضاد أو بمجرد كونها مثيراً للأفعال وردود الأفعال لدى تلك الشخصية.

تبتدىء الرواية والشخصية الرئيسية[1] في أواخر سني المراهقة وإن كان الكاتب لا يصرح بذلك في النص، إلا أننا نعلم أنه يُعيّن كاتباً بالأرشيف عقب حصوله على «البكالوريا» وعلى هذا يصح الافتراض بأن سنه تتراوح بين السابعة

(*) نشرت على خمس حلقات في صحيفة الخليج، في ١٨ و ٢٠ و ٢٥ شباط/فبراير و ١ و ٨ آذار/مارس ١٩٨٧.

(١) سندعو «الشخصية الرئيسية» بطل الرواية فيما يلي، وهو هنا «بطل» بالمعنى الفني فحسب؛ لا المعنى الأخلاقي، وذلك إيثاراً للمصطلح النقدي الدارج على عدم دقته.

عشرة والثامنة عشرة، وتصل الرواية إلى خاتمتها والبطل على فراش الموت وقد شارف على سن التقاعد. وبهذا فإن الرواية تضم بين دفتيها سيرة كاملة لحياة بطلها، أو لعل من الأوفق أن نقول سيرة حياته الوظيفية، فالوظيفة كانت عند عثمان بيومي بؤرة حياته ومبعث وجوده ذاته، وليس من قبيل الصدفة أن القصة تبدأ بذلك المشهد الذي يقف فيه عثمان بين زملائه في «الحجرة الزرقاء» خاشعاً بين يدي المدير العام في اليوم الأول لالتحاقه بخدمة الحكومة في دركها الأسفل كاتباً بالأرشيف، بينما تنتهي به إذ ينتظر حلول الموت في حجرة بمستشفى بينما تنصرف أفكاره إلى الحجرة الأخرى التي يعلم علم اليقين أنه لن ينعم باحتلالها على الرغم من تعيينه مديراً عاماً، وهكذا فإن التضاد بين الحجرتين يبرز المفارقة الأساسية في خاتمة البطل. ولسوف يحاول كاتب هذه السطور فيما يلي من صفحات أن يستعرض عناصر القصة[1] في حضرة المحترم وأن يفحص العلاقة بينها وبين الموضوع والشخصيات.

إن تيمة Theme الطموح - أو إن شئت تسلط الرغبة في الترقي الوظيفي على شخصية البطل - هي التي تحدد للروائي الزاوية التي يروي منها القصة، وهي أيضاً التي تحدد طبيعة ما يضمِّنه النسيج الروائي من تفاصيل وكثافة هذه التفاصيل. وهكذا فإن القصة تستهل باليوم الأول لاستيظاف عثمان، بل إنها تبدأ بلحظة مثوله أمام المدير العام، في «الحجرة الزرقاء»، تلك اللحظة التي كان من شأنها أن تلهمه الرؤيا التي بها تقرر مجرى حياته إلى نهايتها. أما ما وقع قبل تلك اللحظة، فهو لا يعنينا كثيراً، ولذلك فالروائي لا يكشف لنا منه إلا ما كان من شأنه أن يسهم في فهمنا للبطل ودوافعه السلوكية، وهو لا يفعل ذلك إلا فيما بعد وعن طريق الرجوع المتقطع إلى الماضي.

---

(١) تستخدم لفظة «القصة» بمعناها الفني أي سلسلة الوقائع التي تشكل صلب الحبكة الروائية، أما الحبكة فهي هذه الوقائع أو الأحداث ذاتها، ولكن ليس من حيث هي أحداث متسلسلة آلياً، ولكن من حيث هي تشتبك معاً وتتابع منطقياً إلى أن تتعقد تعقداً شديداً يتلوه الانفراج، أو انحلال العقدة وانتهاء الحدث الروائي. وهذه الألفاظ مستعارة من عالم المسرح، وهو فن سابق تاريخياً على الفن الروائي كما يعلم القارىء.

هذا المشهد الرؤيوي الذي يدور في «الحجرة الزرقاء» في الفصل الأول، يتلوه مباشرة مشهد أرضي تماماً في الفصل الثاني حيث نرى عثمان يهبط إلى «بدروم» الوزارة ليتسلم عمله كاتباً بالأرشيف. أما الفصل الثالث فيصحبنا إلى شقة البطل المتواضعة في أحد أحياء القاهرة الفقيرة، وهناك يعرِّفنا الروائي تعريفاً وجيزاً سريعاً عن طريق الوصف والاسترجاع بأصل عثمان البسيط ووحدته الشاملة إذ قد مات كل أبناء أسرته، ولكن حتى في البيت يظل العمل بؤرة وجوده، إذ يضع لنفسه «شعاراً للعمل والحياة» يدرسه كل صباح قبل خروجه إلى العمل[1]. وعلى الرغم من أنه يسميه «شعاراً للعمل والحياة» فإن النقاط الثماني التي يتألف منها تنحصر جميعاً في سبل شتى للسعي إلى الترقي الوظيفي، وهو ما يبين أن الحياة عنده هي الوظيفة ولا شيء غير ذلك.

فإذا انتقلنا إلى الفصل الرابع نجد الروائي يقدمنا إلى «سيدة» أولى محبوبات البطل والتي سرعان ما تصبح أولى قرابينه على مذبح الطموح، ومما يلاحظ هنا أن الوظيفة الجديدة تسيطر على المحادثة وأن عثمان يستبعد مسألة الزواج الذي تحوم سيدة حوله في لباقة بدعوى أنه ينبغي إكمال تعليمه العالي (ص ١٨). ولا نصل إلى نهاية هذا الفصل حتى تكون إحاطتنا بكل الحقائق الأساسية في ماضي عثمان وحاضره قد اكتملت، ويبدو جلياً أن اختيار التفاصيل وأسلوب تقديمها إنما يستهدف إبراز تسلط فكرة الارتقاء الوظيفي على مخيلة البطل، وهي الفكرة التي تبلورت منذ اللحظة الأولى في هيئة غاية متعينة واضحة الحدود: أن يصير مديراً عاماً، بل إنه يحصي عدد سني الخدمة المطلوبة حتى تقع «المعجزة» (ص ٩). وكل ما يحدث بعد ذلك في القصة لا يعدو أن يكون توسيعاً وتعميقاً لهذا الموقف الأساسي، وستبدو حياته سلسلة من فترات الانتظار للترقية التالية، وكل هذه الترقيات ليست إلا محطات على الطريق إلى مبتغاه الأعلى، والتضحية بسيدة ليست إلا الخطوة الأولى على منحدر أخلاقي لا يجلب إلا التعاسة له وللآخرين.

---

(١) انظر حضرة المحترم، مكتبة مصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٧، ص ١٣ - ١٤. كل الإشارات النصية هي إلى هذه الطبعة، وفيما يلي سنكتفي بذكر أرقام الصفحات بين قوسين في مواضعها.

بذلك يمكننا القول بأن الحبكة الروائية في حضرة المحترم تعتمد على البناء التراكمي للتوتر الدرامي فالأحداث التي تتألف منها القصة متشابهة في طبيعتها وإن كانت مختلفة في تفاصيلها. وهذا التشابه في الأحداث يسبغ على الرواية نمطاً تكرارياً من شأنه أن يؤكد الصفة التسلطية للغاية التي يسعى إليها البطل، كما أن هذا النمط التكراري الذي تتميز به الحبكة يبرز افتقار البطل إلى تطور الشخصية في الوقت نفسه الذي تؤكد الشخصية غير المتطورة النمط التكراري للحبكة، ذلك أن عثمان بيومي في الفصل الأخير من الرواية هو نفسه الذي نلقاه في الفصل الأول لم يكد يتغير في شيء[1]، ورغم أنه يتحول إلى حطام بشري في ختام نحو أربعين عاماً عرفناه فيها إلا أن إيمانه بصواب المثال الأعلى الذي أهلكه لا يهتز (ص ١٨٦).

ويجدر بنا أن نلاحظ أن النمط التكراري للحبكة الروائية لا ينكسر إلا مرتين فقط، وأن في كل من هاتين المرتين يؤدي هذا إلى تطور هام في سياق الحبكة، أما المرة الأولى فهي عندما يتزوج عثمان من العاهرة «قدرية»، وأما المرة الثانية فهي عندما يكتشف خديعة زوجته الثانية له. وما دمنا بصدد الحديث عن الحبكة فلنقرر من البدء أنها تسير في خطين رئيسيين يمكن أن نسمي أحدهما بالخط الوظيفي والآخر بالخط الزيجي. أما الأول فهو يتعلق بسعي البطل وراء الترقي الوظيفي، وأما الثاني فيتتبع محاولاته الزواج من طبقة اجتماعية أعلى من طبقته لعل ذلك يكون من شأنه إعطاءه دفعة إلى الأمام على طريق الترقي. ويبدو واضحاً من هذا أن خطيّ الحبكة اللذين يتوازيان هما في الحقيقة قويّا الصلة الواحد بالآخر، وهكذا فإن عثمان الذي يتخلى عن المرأتين الوحيدتين اللتين أحبهما حباً حقيقياً (سيدة وأنسية) ويحطم ثالثة (أصيلة) لأنه رأى أنّ أياً منهن لن تكون ذات نفع في دفع حياته الوظيفية قُدماً ـ حين ينتهي به الأمر إلى الزواج من عاهرة فإن الإحباط الدرامي Anticlimax والمفارقة يبدوان واضحين في سلوكه اليائس، وعند هذه النقطة يتقاطع خطا الحبكة. والواقع أن هذا التطور المفاجيء

---

(١) هذا التوصيف يصدق أيضاً على محجوب عبد الدائم بطل القاهرة الجديدة، والذي يعد النموذج الأوليّ لعثمان بيومي في أعمال محفوظ.

في الخط الزيجي ليس إلا نتيجة مباشرة لحدث سلبي في الخط الوظيفي هو فشل البطل في الترقي إلى أحد المناصب المرحلية الـذي كان ينتـظر خلوه من زمن طويل. . وهكذا فإن زواجه من قدرية يمثل أول صدع في مقاومته وينذر بانهياره الختامي، ومن ناحية أخرى فإن هذا التطور الإحباطي في الخط الزيجي للحبكة يمهد الطريق للمفارقة الكبرى في الخط الوظيفي حين يتلقى عثمان خـبر تعيينه مديراً عاماً بعد فوات الأوان بينما هو يرقد على فراش المرض المقعد ينتظر الموت.

أما الانكسار الثاني في النمط التكراري فهو يمثل لحظة اكتشاف الذات في الحبكة Anagnorisis حسب المصطلح الأرسطي، وذلك عندما يتضح لعثمان أن زوجته الثانية التي هي أيضاً سكرتيرته في العمل، قد تزوجته ليس عن حب وإنما رغبة في دفع حياتها الوظيفية قدماً، ويتبـع الاكتشاف مباشرة في بناء الحبكـة الانقلاب المصيري Peripeteia الذي يلقي بالبطل في قبضة أزمة قلبية جديدة وهو الذي لم يكد يشفى من الأزمة السابقة. وهكذا يجد عثمان نفسه على أعتاب الموت عاجزاً عن تقلد المنصب الذي من أجله قد ضحى بكل شيء، وبذلك نرى مرة أخرى أن التأزم في الخط الزيجي للبناء الروائي ـ وهو التطور الذي يبلغ الذروة الرئيسية هذه المرة ـ ينتج عنه تأزم مناظر في الخط الوظيفي. وهكذا فإن الخطين يلتحمان في النهاية عند نقطة توتر عال وهو ما يصل بالحبكة إلى مرحلة الانفراج.

مما تقدم يتبدى لنا أن بناء الحبكة قد عقدت خيوطه عقداً دقيقاً بحيث يُبرز في النهاية المفارقة الأخلاقية التي تنطوي عليها الرواية، فالبطل الذي طالما سعى إلى زوجة تكون وسيلة إلى غاية ولم يوفق في مسعاه يقع في نهاية المطاف فريسة لامرأة تفوقت عليه في المكيافيلية حيث نجحت فيما خاب هو فيه. ويتداعى من هذا أن البطل يصاب بالأزمة القلبية التي تمنعه عملياً أن يتقلد المنصب الذي على مذبحه ضحى بكل قيمة نبيلة. وهكذا تأخذ العدالـة الفنية Poetic Justice مجراها، فنجيب محفوظ القاضي الأخلاقي الصارم لا يمكن أن يسمح بغير ذلك.

٢ ـ وجهة النظر

المقصود بوجهة النظر هو الموقع الذي يحتله الكاتب إذ يسرد قصته على القارىء، فهو قد يختار أن يسردها على لسان المتكلم، أي أن يختار إحدى شخصياته ليحكي القصة على لسانها ويبرز كل شيء من خلال وجهة نظر تلك الشخصية بالذات، أو ربما يشاء أن يلجأ إلى وجهة نظر «المؤلف العالم بكل شيء» فيتنقل بالقارىء من شخصية إلى أخرى ومن مكان إلى آخر، وبذلك يرى القارىء العمل من خلال عيون عديدة كما يحدث مثلاً في روايات نجيب محفوظ الواقعية القديمة (الثلاثية وما قبلها)، أو قد يختار الروائي أن يسرد القصة عن طريق استخدام «ضمير الغائب» وهو الضمير المستخدم نفسه في أسلوب «المؤلف العليم» إلا أن المؤلف يختار هنا أن يتخلى عن علمه الواسع وأن يقيده إلى شخصية واحدة، ومن هنا يقال لهذا الأسلوب السردي أحياناً «وجهة النظر المقيدة». وهذه هي «وجهة النظر» التي يستخدمها نجيب محفوظ في حضرة المحترم وهي في الواقع وجهة النظر التي يستخدمها في غالبية روايات مرحلة ما بعد الواقعية، أي تلك الروايات التي تبتدىء بـ **اللص والكلاب** المنشورة سنة ١٩٦١[١]. وهكذا فإن كل شيء في الرواية يرى من خلال عيني البطل الذي يمثل نقطة الجذب في العمل التي تمسك بكل شيء في موضعه. ولنلاحظ هنا أن قصر وجهة النظر على الشخصية الرئيسية يجمع بين مزايا طريقة «ضمير المتكلم» وطريقة «ضمير الغائب»، فالمؤلف هنا يستبقي الحرية النسبية التي يكفلها له السرد عن طريق «ضمير الغائب» ومن ناحية أخرى لا يفتقر إلى الخصوصية والتركيز اللذين يتسم بهما السرد عن طريق «ضمير المتكلم».

على أننا ينبغي أن نسجل أن محفوظ يزيد في تكبيل وجهة النظر التي هي «مقيدة» أصلاً. فهو قلما يستعمل الرخصة المخولة له بموجب اختياره للسرد عن

---

(١) فلنلاحظ هنا على سبيل المقارنة أن «وجهة النظر» التي يستخدمها محفوظ في جميع روايات المرحلة الواقعية (وأيضاً في روايات المرحلة التاريخية/الرومانسية السابقة عليها) هي «وجهة نظر المؤلف العليم»، وهي وجهة النظر التي استخدمها أغلب أساطين الرواية الأوروبية في القرنين السابقين. يستثنى من ذلك السراب (١٩٤٨)، التي تُسرد بضمير المتكلم.

طريق «ضمير الغائب». وفي الحق أنه لا يستخدم رخصة التدخل هذه إلا لسرد بعض الوقائع الخارجية التي لا يتسنى سردها عن طريق تيار الشعور الخاص بعثمان بيومي، ولكنه لا يستخدمها أبداً لاستطلاع ما يجري في باطن شخصية أخرى، وهو ما يتيح لنا أن نقول إن وجهة النظر في حضرة المحترم تكاد من الناحية العملية أن تكون «ضمير المتكلم» وليس «ضمير الغائب». وهذا التقييد لوجهة النظر بحيث تقتصر على رؤية كل شيء من خلال وجدان البطل وحده يزيد من القيمة الجمالية للرواية، محققاً لها تركيز الشكل من ناحية وتاركاً مهمة الحكم على البطل من ناحية أخرى في يد القارىء كما يجب. إلا أن نجيب محفوظ أحياناً ما يغير وجهة النظر من «ضمير الغائب» إلى «ضمير المتكلم» بشكل عفوي يكاد لا يلاحظ. ويجد القارىء مثلاً على ذلك في مستهل الفصلين الثاني والحادي والثلاثين، فالفصل الثاني يبدأ بالعبارة الانفعالية «إني أشتعل يا ربي» بينما يبدأ الفصل الحادي والثلاثين بذلك الترديد الغاضب لأداة النفي «لا . . لا . . لا . . » وفي كلتا الحالتين فإن التغيير في وجهة النظر تمليه قوة الشعور الذي يعتمل في نفس البطل، فاستخدام «ضمير المتكلم» هنا بدلاً من «ضمير الغائب» ينقل إلى القارىء قوة الشعور ومباشريته ويقربه من وجدان الشخصية.

ويمكن أن نجد استخداماً أدق للتغيير في وجهة النظر إذا ما التفتنا إلى مستهل الفصلين السادس والثالث والثلاثين. فالأول يفتتح بعبارة «ما أعجب الفصول في تعاقبها» بينما يبدأ الثاني بالجملة «لتمضي الأيام» فهاتان العبارتان رغم أنهما تبدوان كما لو كانتا سرداً، إلا أنهما في الحقيقة تمثلان خواطر الشخصية، وتقدمان ـ كل على حدة ـ سيل الأفكار الذي يتبعهما. وثمة مثال مختلف للتغيير في وجهة النظر نجده في بداية الفصل الحادي عشر، ويتمثل في الخطاب الذي يوجهه عثمان إلى المدير العام. ولا شك أن أهمية المناسبة التي يكتب فيها الخطاب (وهي حصول عثمان على الشهادة الجامعية من ناحية، ومخاطبته للمدير العام لأول مرة منذ تعيينه من ناحية أخرى) تتأكد وتكتسب مزيداً من الحيوية عن طريق تقديم الخطاب بضمير المتكلم بدلاً من سرد محتواه بضمير الغائب.

على أن أسلوب نجيب محفوظ المفضل في الانتقال من «ضمير الغائب» إلى

«ضمير المتكلم» يتمثل في استخدامه لـ «تيار الشعور» أو «المونولوج الداخلي» كما يُسمى أحياناً، فتيار الشعور والفعل هما سبيلا كشف الشخصية الرئيسيان عند محفوظ. إلا أننا يجب أن نلاحظ أن تيار الشعور عند محفوظ هو صورة معدّلة تعديلاً غير طفيف لذلك التكنيك الروائي الذي شاع لدى كتاب الغرب خلال النصف قرن الماضي أو نحوه. فهو عند محفوظ لا يشبه في شيء تيار الوعي عند جيمز جويس أو فرجينيا وولف مثلاً، وهما من أعلام هذا التكنيك[1]. فعلى عكسهما لا يطلق محفوظ العنان للقارىء داخل وجدان الشخصية ويتركه لشأنه في تلك المتاهة المظلمة الشاسعة. كذلك هو لا يهتم بتفكك الخواطر اللامنطقي إذ ترد على الذهن، ولا يعنيه قدرة الذهن على الترحال بلا عائق عبر حدود الزمان والمكان، ولا هو مغرم بالتركيز على الخبرات الحسية، وانطباعاتها على الذهن رغم أن هذه كلها جوانب وجدانية ارتبطت بصورة خاصة بهذا التكنيك الروائي.

والواقع أن تجيب محفوظ إنما يقود خطواتنا بحرص داخل وجدان البطل مسلطاً ضوء كشّافِهِ فقط على تلك المواضع منه ذات الصلة المباشرة بالموضوع والموقف الروائيين.

فقبضة الكاتب على ذهن بطله محكمة، وتنقيبه داخله يتسم بالمنطقية والترابط التام، وهدفه الأول هو تحليل الدوافع الداخلية للسلوك.

وحقيقة الأمر أن اصطلاح «تيار الشعور» ليس وصفاً دقيقاً لأسلوب محفوظ في استكشاف ذهن أبطاله، وثمة اصطلاح أدق لوصفه هو «الحديث المنقول بتصرف» وأصله بالفرنسية Style indirecte libre وهو من وضع عالم اللغويات شارل بالي Charles Bally ويستخدم هذا الاصطلاح لوصف ذلك التكنيك الذي كان شائعاً بين الروائيين الأوروبيين في القرن الماضي قبل ظهور «تيار الشعور» بزمان طويل، والذي بمقتضاه يدمج الروائي خواطر الشخصية وحديثها

(١) من الطريف أن نلاحظ هنا أن محفوظ يعترف أنه قرأ رواية عوليس لجيمز جويس ويقول عنها «إنها رواية فظيعة ولكنها خلقت اتجاهاً، مثل من يشير إلى كهف وعلى الآخرين أن يدلفوا إليه بطريقتهم الخاصة». انظر: أتحدث إليكم، إعداد صبري حافظ، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧، ص ٩٤.

الباطني مع ذاتها في ثنايا السرد الروائي[1]. وهذا هو بالضبط ما يصنعه نجيب محفوظ في تناوله لوجدان شخصياته ليس فقط في حضرة المحترم، وإنما في كل روايات مرحلة ما بعد الواقعية، بل وإلى حد ما في الروايات الواقعية. نجيب محفوظ إذاً لا يستخدم أسلوب «تيار الشعور» ولا «المونولوج الداخلي» ولا «تداعي الأفكار»، فكل هذه الاصطلاحات غير دقيقة من الناحية الفنية رغم شيوعها بين جميع نقاد محفوظ ودارسيه، إنما هو يستخدم أسلوب «الحديث المنقول بتصرف» على افتقار هذه العبارة لجاذبية التسميات الأخرى.

وهكذا فإن ما يبدو وكأنه سرد على لسان الروائي طوال الوقت لما يدور في ذهن البطل ليس في الواقع سرداً على الإطلاق. وإنما هو أفكار البطل ذاتها، وتطالعنا أمثلة على ذلك تقريباً على كل صفحة من صفحات الرواية. وانظر على سبيل المثال النماذج التالية التي انتقيت عشوائياً:

«راح يلوم نفسه كيف فاته أن يرى بكل عناية حجرة صاحب السعادة المدير العام، كيف فاته أن يملأ عينيه من وجهه وشخصه، كيف لم يحاول أن يقف على سر السحر الذي يُخْضِع به الجميع فيجعلهم طوع إشارة منه، هذه هي القوة المعبودة وهي الجمال أيضاً، هي سر من أسرار الكون، على الأرض تطرح أسرار إلهية لا حصر لها لمن له عين وبصيرة، إن الزمن قصير بين الاستقبال والتوديع ولكنه لانهائي أيضاً، الويل للذي ينسى هـذه الحقيقة» (ص ٨ ـ ٩). أو «سُرَّ الكهل بقوله سروراً عظيماً ذهل لـه عثمان. عجيب استغـراق الرجـل في هذه الشئون. وأعجب منه استغراق زملائه التعساء فيها، ماذا يشدهم إليها؟ أليس لديهم هموم صميمية تشغلهم عنها؟» (ص ٢٥).

أو «أمّا أنسية رمضان فهو يحبها. عليه أن يعترف بذلك أمام ضميره وأمام الله، منذ عهد السبيل الأثري لم يصدر عن قلبه مثل هذا اللحن العذب. ولذلك فعليه أن يخشاها أكثر من أي امرأة أخرى في الوجود» (ص ١١٤).

واضح إذاً أن نجيب محفوظ ـ رغم أنه قد لا يكون على دراية بالمصطلح

---

(١) Raymond Chapman, *Linguistics and Literature*, London, 1973, p. 42.

الفني «الحديث المنقول بتصرف» ـ قد اختار أن يحور أسلوب «المونولوج الداخلي» على النحو الذي وصفناه. ولعله قد وجد أن هذا الأسلوب المعدل أنسب لأغراضه الروائية، ذلك أن «تيار الوعي» بصورته التقليدية قد ارتبط بضروب من الخبرة الوجدانية ليست مما يهتم به محفوظ عادة. ولنصغ لما يقوله الكاتب نفسه حول هذا الموضوع:

«المونولوج الداخلي.. منهج ورؤية وحياة.. ومع أنني أستعمله فإنني لم أندرج تحت لوائه بهذا المعنى. فقط في لحظة من حياة بطلي أجدها لحظة جويسية فأعبر عنه بطريقة جويس مع شيء من التعديل»(١).

وكثيراً ما يستغل محفوظ «النقلة» من السرد الروائي إلى «الحديث المنقول بتصرف» لكي يوجه عقل القارىء خلسة من المستوى الواقعي للأحداث إلى المستوى الرمزي بحثاً عن الجليل في المبتذل وعن الشعر في طوايا النثر، أو عن المغزى فيما يبدو بلا مغزى. ويستخدم محفوظ هذه الحيلة بانتظام وبقوة تأثير تتفاوت من موضع لآخر في الرواية. وفيما يلي مثالان على ما نعنيه:

«صادفها صباح الجمعة في الخيمية بصحبة أمها، تلاقت عيناهما لحظة ثم حولتهما عنه في غير مبالاة، لم تلتفت وراءها. تجلى له معنى من معاني الموت، كما خرج أبوه من الجنة بإرادته، وكما يخوض العذاب بشموخ وكبرياء» (ص ٣٨).

«شعر برثاء نحو أم حسني التي تجهله كل الجهل رغم طول المعاشرة. من أين لها أن تفهم معنى مراجع بإدارة الميزانية ومترجم؟ مأساة الآدمية أنها تبدأ من الطين، وأن عليها أن تحتل مكانتها بعد ذلك بين النجوم» (ص ٥٨).

في المثال الأول نجد في الجزء السردي وصفاً اعتيادياً للقاء مصادف بين عثمان وسيدة بعد انفصام علاقتهما. أما ما يتلو ذلك فهو «حديث منقول بتصرف» ينقل إلينا انفعال عثمان الداخلي بنظرة اللامبالاة التي طالعها في عيني سيدة، فهي نوع من الموت، وهجرانه لها يضاهي خروج آدم من الجنة، على حين أن الألم الذي يعانيه من جراء خيانته للعهد بينهما يُصوَّر على أنه عذاب روح ذات كبرياء.

---

(١) المحدث اليكم، م. س.، ص ٩٥ ـ ٩٦.

وعلى النحو نفسه نجد في المقتطف الثاني أن الجزء السردي يبينّ لنا كيف أن أم حسني تجهله كل الجهل، أما ما يتلو ذلك فهو مرة أخرى «حديث منقول بتصرف» وهو يقيم الصلة بين ما يبدو لأعيننا مجرد طموح وظيفي اعتيادي وبين مأساة البشرية التي تبدأ من الطين ثم يطلب منها أن تحتل مكانتها بين النجوم.

وفي كلا المثالين نجد أن تأثير هذا الانتقال السريع من أسلوب لأسلوب هو توسيع مجال الرؤية وتأكيد التناقض القائم بين تصرفات الشخصية كما تبدو من الخارج، وبين تبريراته لها في دخيلة نفسه.

وأخيراً فإن محفوظ يستخدم أسلوباً آخر لعرض خواطر الشخصية في بعض الأحيان، ونعني بذلك استعماله «للحديث المنقول حرفياً» direct speech كأن يقول «وقال لنفسه» متبعاً ذلك بنص ما دار في ذهن الشخصية بين علامتيْ تنصيص. ولعل في هذا التحاور مع الذات تأكيد على وحدانيته وتسلط الأوهام عليه وإبراز لآثار الصراع الداخلي على ذهنه.

٣ ـ موضوعات الرواية

أ ـ الطموح

أشرنا فيما سبق إلى أن الموضوع[١] الرئيسي لـ حضرة المحترم هو الطموح، وبالإضافة إلى ذلك فثمة موضوعان فرعيان في الرواية أحدهما هو الزمن، والآخر سنسميه الانعزالية، والمقصود بها هنا اتخاذ موقف سلبي مما يجري في المجتمع.

---

(١) كلمة «موضوع» هنا تستخدم بالمعنى الفني في المصطلح النقدي، وهي ما يقابل كلمة Theme بالإنجليزية والفرنسية، والمقصود بها الفكرة المحورية التي يدور حولها العمل الأدبي، فمثلاً إذا كتب أحدهم رواية تدور حول إنسان يتمتع بحياة هنيئة مستقرة ثم نجده يستسلم للضعف البشري فيرتكب خطأً كان في غنى عنه يهدم حياته ويجلب عليه الشقاء، فإننا نقول إن هذه الرواية موضوعها «الخروج من الفردوس» ولا شك أن هناك مئات الروايات التي تدور حول هذه الفكرة الأساسية.

وهذه الموضوعات الثلاثة متصلة بعضها بالبعض اتصالاً وثيقاً. وإذا كان بإمكاننا أن نناقشها واحداً واحداً بغرض الدراسة والتحليل، فلا ينبغي أن ننسى أنها في الرواية لا تقبل الانفصام. ولنبدأ بالموضوع الرئيسي.

أول ما يلفت النظر في هذه الرواية هو اللغة التي يستخدمها الكاتب لطرح خواطر الشخصية الرئيسية (عثمان بيومي) حول تطلعاته الوظيفية. إنها لغة شديدة المبالغة، لغة لو استخدمت في الحياة الحقيقية للتعبير عن مثل تلك الأفكار لعُدّ صاحبها مجنوناً، ولا عجب أنه عندما يتحاور عثمانٍ في أحد مواقف الرواية مع مدير الإدارة التي يعمل فيها حول أمور الوظيفة ويلجأ إلى استخدام تلك اللغة المبالغة فإن مدير الإدارة يشك في سلامته العقلية (ص ٨٩). وتتخلل هذه اللغة المتميزة الكتاب كله فلا تكاد صفحة تخلو منها. والحق أن جو الكتاب كله يتحدد منذ الفقرة الاستهلالية من الفصل الأول، فحجرة المدير العام «مترامية لانهائية» وهي «تلتهم القادمين وتذيبهم»، أما المدير العام نفسه فهو «الإله القابع وراء المكتب الفخم»، وإذ يدخل عثمان الحجرة فإنه يتلقى صدمة كهربية «غرست في صميم قلبه حباً جنونياً ببهجة الحياة في ذروتها الجليلة المتسلطة» ويشعر «أنه يحظى بالمثول في الحضرة» (ص ٣ - ٤).

إن الألفاظ المستخدمة هنا تنتمي إلى سياق الخبرة الدينية وخاصة حالات الوجد الصوفي، وهذا بالطبع اختيار مقصود من الكاتب ينقل به خبرة مبتذلة (أول مقابلة بين موظف صغير حديث التعيين وبين الرئيس الأعلى للمصلحة) إلى مستوى أرقى بكثير من مستواها الحقيقي (مستوى الخبرة الدينية)[1]. وبعبارة أخرى فإن محفوظ يستخدم مفردات سجل لغوي معين كي يعبر بها عن خبرة غير مرتبطة بهذا السجل ولا يعبر عنها من خلاله في المعتاد.

ويشير الناقد الإنجليزي ريموند تشابمان إلى أن هذا الخلط بين السجلات

---

(١) يشير الأستاذ محمد عبد الله الشفقي في عرضه السريع لـ حضرة المحترم إلى استخدام محفوظ «اللغة شبه صوفية عند الحديث عن الوظيفة والموظفين». ولكنه لا يوضح الهدف الذي من أجله توظف اللغة على هذا النحو. انظر مجلة الكاتب، العدد ١٩٣، القاهرة، مارس ١٩٧٧، ص ١١٤.

اللغوية المختلفة أضحى أمراً شائعاً في الأدب الحديث عامة ويضرب على ذلك مثلاً يستحق الاقتباس، فهو يقول إن الفجر ظاهـرة طبيعية يمكن أن تـوصف وصفاً علمياً دقيقاً، فإذا مـا صادفنـا هذا الـوصف العلمي الجاف في مـوقف رومانسي داخل عمل أدبي فلا بد أن نفترض أن هذه مناقضة متعمدة من قبل المؤلف يقصد منها إثارة الشعور بالمفارقة أو غير ذلك[1].

فلنسأل إذاً ما غرض محفوظ من خلط السجلات اللغوية في حضرة المحترم؟ الإجـابة في رأينـا هي خلق الإحساس بـالمفارقـة أو التناقض لـدى القارىء. فالكاتب يغزل نسيجاً دقيقاً من المفارقة اللفظية ويدسه في ثنايا الروايـة كلها، وهكذا نجد أنفسنا طوال الـوقت نطالـع تفاصيـل طموح عثمان الوظيفي في مصطلح وأخيلة يقصد منها أن تثير لدى المتلقي صورة جهاد ديني شاق، كما لو كان تسنمُ منصب المدير العام مسعىً مقدساً اقتضته المشيئة الإلهية، وليس من تضحية تعز عليه. وفيما يلي منتخب عشوائي لتلك الألفاظ والعبارات التي تنتشر في كل صفحة من صفحات الرواية:

الأحلام المقدسة. الشعلة المقدسة. النار المقدسة. الطموح المقدس. جهاز الحكومة المقدس.

اللانهاية. أبواب اللانهاية. الطريق الإلهي اللانهائي.

صوت القدر. أسرار إلهيـة. سدرة المنتهى. كلمـة الله العليا. الأعتـاب الإلهية. بركة الله ومجده العالي. القوة المعبودة.

أحلام الأبدية. حكمة أبدية. معجزة.

جلال الإنسان على الأرض. طريق المجد. ذروة المجد.

أبهة الملك. عبادة، قرابين، عظيم. جليل. السحاب. النجوم. الأفلاك. السماء.

هذا النمط المتكرر من المفارقات اللفظية يولِّد لدى القارىء وعياً بالتنافر

(١) المرجع المذكور، ص ١٨.

القائم بين الموصوف وبين الأسلوب الذي يُوصف به، أي بين التجربة على مستواها الواقعي وبين المصطلح اللغوي الفضفاض الذي يسبغ عليها. وبذلك يجد القارىء نفسه في موقف يصحّ أن يطلق عليه اسم «المفارقة المسرحية» بمعناها الفني، أي ذلك الموقف الذي يكون فيه المشاهد على وعي بأمر لا يدركه أحد شخوص المسرحية، كذلك هنا نجد القارىء على وعي بحقيقة جوهرية تجهلها الشخصية الروائية، وهي على التحديد أن تسلّط فكرة الترقي الوظيفي على خياله قد أضلّه السبيل السوي، وأن لا شيء مقدساً في طموحه وأنه في بحثه عن الخلاص قد سقط في جحيم من صنعه.

ب ـ الانعزالية

ولنلتفت الآن إلى ما أسميناه بموضوع «الانعزالية» يقول نجيب محفوظ في بعض مذكراته التي أعدها ونشرها جمال الغيطاني ـ إن السياسة تتخلل جميع ما يكتب، وإن المرء قد يجد قصة من قصصه تخلو من الحب أو غيره من الموضوعات، إلا السياسة فهي محور تفكيرنا كله[١].

نستطيع أن نقبل هذا التصريح من محفوظ بلا تمحيص ولا مراجعة، فالتزامه الاجتماعي في كل ما كتب واهتمامه العميق بقضية العدالة الاجتماعية لم يكن أبداً موضع شك. وعند محفوظ أن الأخلاق الفردية لا تنفصم عن الأخلاق الاجتماعية، وبعبارة أخرى فإن العرف الأخلاقي، الخاص بمحفوظ لا أمل فيه في نجاة الفرد الذي يعمل من أجل خلاصه الذاتي فقط[٢]. إنما لا يدخل النعيم المحفوظي إلا المجردون من الأنانية المؤثرون للغير على الذات وللصالح العام على الخاص، والذين يدركون أن محنتهم الخاصة إنما هي جزء من محنة أعم[٣].

(١) راجع نجيب محفوظ يتذكر، بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٠، ص ٧٨.

(٢) من أمثلة هذا النوع من الشخصية المحفوظية محجوب عبد الدائم في القاهرة الجديدة وحسنين في بداية ونهاية.

(٣) من أمثلة هذا النوع مأمون رضوان وعلي طه في القاهرة الجديدة، وحسين في بداية ونهاية، وإلهام في الطريق، وعثمان خليل في الشحاذ. وغالباً ما يلجأ محفوظ إلى تأكيد موقفه الأخلاقي عن طريق تقديم النموذجين المتناقضين في الرواية نفسها: الإيجابي والسلبي.

ففي أي قائمة يا ترى يُدرج عثمان بيومي؟ في إطار العرف الأخلاقي الخاص بنجيب محفوظ لا شك أنه يقف بين صفوف المدانين. فهو فردي النزعة، ساع وراء المصلحة الذاتية، أناني الدوافع والأهداف ولا يتردد في وطءِ أي قيمةً إنسانية تعترض طريق طموحه، وعيناه أبداً لا تريان تلك الحقيقة الساطعة التي تقول إن جزءاً كبيراً من معاناته ليس إلا نتيجة مباشرة للظلم الاجتماعي السائد، وإن نضاله الأناني المنغلق لتحسين حياته قد كان حرياً أن يكون أقل مرارة وأن يكون له معنى وأن ينجيه من السقوط لو كان هذا النضال قد جرى في سياق اجتماعي إنساني.

فلنحاول أن نرى الآن كيف يعالج محفوظ موضوع الانعزالية في الرواية. يطرح محفوظ هذا «الموضوع الفرعي» في شكل «خاطر معاود»[1] يعترض سبيل «الموضوع الرئيسي» بصورة منتظمة على مدار الحدث الروائي. ومن خلال هذا «الخاطر المعاود» تتضح معالم شخصية عثمان بيومي، فهو فردي عصامي وصولي لديه إيمان لا يحدّ بذاته وقدراته، يوازنه احتقار عميق لمن حوله ممن تعوزهم قوة التصميم ووحدانية الهدف اللتين تميزانه. وهو يتخذ موقفاً انعزالياً من الدائرة المحيطة به مباشرة ومن المجتمع ككل على السواء، وما لا يمسّه شخصياً لا يعنيه في شيء، وما دام نجاحه المادي وتقدمه الوظيفي مضموناً فعلى الأرض السلام وفي الناس المسرة. وليس أفضل من المقتطف التالي من الرواية تلخيصاً للسان حاله:

«إنه يؤمن بأن الله خلق الإنسان للقوة والمجد. الحياة قوة، المحافظة عليها قوة، الاستمرار فيها قوة، فردوس الله لا يبلغ إلا بالقوة والنضال» (ص ٧٠).

إن رجلاً ثقته بنفسه بلا حدود، وإيمانه بالقوة بلا شريك، رجلاً تسلط عليه من باكورة حياته هدف أناني على نحو شوّه رؤيته لذاته وللعالم الخارجي لا يمكن أن يشق طريقه في الحياة إلا وحيداً منعزلاً، والنضال الاجتماعي لا يمكن أن يعني

---

(١) «الخاطر المعاود» هي محاولة لتعريب المصطلح الأدبي الموسيقي في اللغات الأوروبية Motif والمقصود به هو فكرة أو صورة شعرية أو جملة موسيقية.. إلخ لا تني تتكرر في العمل الفني وتوظف لإثارة إيحاءات معينة لدى المتلقي.

شيئاً عنده حتى وإن كان هذا النضال إنما يستهدف تحقيق المساواة الاجتماعية لأمثاله من المطحونين. وهذه النزعة الفردية لدى عثمان تتضح مبكراً في الرواية:

«عرف التاريخ من أقدم العصور حتى قبيل الحرب العظمى، عرف الثورات، ولكنه لم يعشها ولم يستجب لها، وقد رأى وسمع ولكنه انعزل وتعجب. لم يحظ بعاطفة عامة واحدة تشده إلى الميدان. ما أعجب اقتتال رجال الدولة الكبار وأتباعهم! لقد عاش حياته مُطَارداً بالفقر والجوع فلم يدع له ذلك وقتاً لمد آفاق تفكيره إلى الخارج. انحصر في الحارة بهمومها المجهولة من الجميع، الوحشية القاسية المتلاحقة، واليوم يعرف لنفسه هدفاً دنيوياً وإلهياً في آنٍ لا علاقة له في تصوره بالأحداث العجيبة التي تجري باسم السياسة. قال إن حياة الإنسان الحقيقية هي حياته الخاصة التي ينبض بها قلبه في كل لحظة التي تستأديه الجهد والإخلاص والإبداع. إنها مقدسة ودينية بها تتحقق ذاته في خدمة الجهاز المقدس المسمى بالحكومة أو الدولة. بها يتحقق جلال الإنسان على الأرض فتتحقق به كلمة الله العليا. إنهم يهتفون بغير ذلك أو بما يناقض ذلك ولكنهم مجانين مزيفون» (ص ٢١).

اقتطفت هذه القطعة في شيء من الإطالة لما تيسِّره لنا من نظرة كاشفة في ذهن الشخصية، فمحفوظ هنا يطلعنا على فكر شخصيته فيما يتعلق بالصراعات السياسية والاجتماعية. وهو فكر يتلخص في التنكر لكل نشاط إنساني، بل في عدم القدرة على فهم أي نشاط إنساني لا يكرس لترقية حياة الفرد الذاتية[1].

---

(١) مما يستحق الالتفات هنا اختيار محفوظ لفترة سابقة على ثورة ١٩٥٢ كخلفية لأحداث الرواية. ولا بد أن اختياره هذا كان عن قصد، خاصة وأن كل روايات ما بعد الواقعية عنده أي منذ اللص والكلاب (١٩٦١) وحتى هذه الرواية تدور أحداثها في سنوات ما بعد ١٩٥٢. فلا يكون إذاً من فضول القول أن نسأل عن سر حيدته عن الاتجاه الذي كان سائراً فيه منذ نحو خمسة عشر عاماً. لعل الإجابة على هذا الطرح تكمن في أن الكاتب قد وجد أن فترة الثلاثينات والأربعينات في مصر بإضطراباتها السياسية وما تميزت به من ظلم اجتماعي وصراعات مذهبية هي أصلح محك لإبراز فلسفة عثمان بيومي «الأناوحدية».

ولنستمع إليه يوجه النصح لموظفة جديدة، «الاعتماد على النفس خير من مهاجمة المجتمع، الله يأمرنا كأفراد ويحاسبنا كأفراد». وحين تؤكد الفتاة له اعتقادها في أهمية الفكر السياسي الاجتماعي فإنه يقول لها «هذا يعني أنك لا تؤمنين بنفسك» (ص ٨٦).

ومن المفارقات في الرواية أن عثمان لا يدرك أبداً الصلة بين الفكر والنضال السياسيين وبين محنته الذاتية، ولا يخطر بباله أن نضاله الشاق وتضحياته العديدة قد كان عنهما محيد لو أنه كان يعيش في مجتمع يسود فيه العدل الاجتماعي. فهو يقبل الوضع القائم ويتحرك داخل إطاره وبما يتفق مع معطياته لدفع وجوده الذاتي، ولا يتوقف ولو للحظة ليتساءل عن شرعية هذا الوضع القائم. وحين يسمع عثمان زميلاً له يقول إن الخبرة والمؤهلات وحدها لا تكفي كمسوغات لتعيين مدراء الإدارة وأن المكانة الاجتماعية أيضاً تؤخذ في الاعتبار[1]، فإنه يغضب ولكن حتى في غضبه، فهو يقبل أن هذه القاعدة تجوز في حالة وكلاء الوزارات والوزراء أما ما دون ذلك من مناصب فلا يحرم منها أبناء الشعب (ص ١٤٨).

ولا تتبدل قناعات عثمان أبداً. فحتى في مرض النهاية بينما يصغي لأحاديث زواره عن الحرية والديمقراطية والجماهير العاملة والمذاهب الثورية فإن تيار خواطره يجري على هذا النحو:

«قال لنفسه إن الفرد ينوء بآماله أفلا يكفيه ذلك؟ ولكنهم يؤمنون بأن آمال الفرد رهن بأحلامهم الثورية. حسن! أي ثورة تضمن له الشفاء وإنجاب الذرية وتحقيق كلمة الله في الدولة المقدسة؟ ولكنه لم يعلن أفكاره ولم يبح بسرّه لأحد. إنهم قطيع تافه في مراعي التعاسة، يعلقون الأمل على الأحلام لضعف نفوسهم وتهافت إيمانهم وجهلهم أن الوحدة عبادة» (ص ١٨١).

---

(١) من المناسب أن نلاحظ هنا أن نجيب محفوظ قد أعرب عن إيمانه بـ «تحرير الإنسان من الطبقة وما يتبعها من امتيازات» وأن موقع الفرد في المجتمع ينبغي أن يتحدد بـ «مؤهلاته الطبيعية والمكتسبة». انظر: أتحدث إليكم، م. س.، ص ١٧.

وهكذا فهو حتى النهاية غير قادر على التوفيق بين «آمال الفرد» وبين «الأحلام الثورية» التي هي عنده علامة على «النفوس الضعيفة».

إضافة إلى أفكار عثمان بيومي حول الفرد والمجتمع، التي يتيح لنا الكاتب الاطلاع عليها مباشرة والتي تبرز انعزاليته، يستخدم محفوظ التفاصيل الواقعية استخداماً ماهراً لتأكيد هذه الانعزالية. ونقصد بهذا استخدامه للحجرة «كموتيف» أو «خاطر معاود»، فحياة عثمان كما تتبدى لنا تبدو محصورة في عدد من الحجرات. الحجرة التي يعيش فيها في حارة الحسيني، والحجرة التي يعاشر فيها قدرية في حارة البغاء، وقبل كل شيء «الحجرة الزرقاء» ـ حجرة المدير العام ـ التي يحلم بأن يشغلها ذات يوم. وأخيراً حجرة المستشفى التي يرقد فيها ينتظر الموت بينما يتجه فكره إلى حجرة أخرى تنتظره هي مقبرته الجديدة (ص ١٨٦). وهكذا فإن أطوار حياته تتنقل به من حجرة إلى حجرة ولكنها أبداً لا تؤدي به إلى الغرفة التي فضّلها على كل شيء آخر في الحياة. وعلى هذا النحو فإن انحصار عثمان الجسدي وانغلاق حياته داخل هذه السلسلة من الحجرات يتفق تماماً مع انعزاليته السلبية ويؤكدها في مخيلة القارىء[1].

إن نجيب محفوظ في تناوله لموضوع الانعزالية في **حضرة المحترم** إنما كان يطأ أرضاً غير غريبة عليه، فعثمان بيومي هو بمعنى من المعاني بعث جديد لسعيد مهران بطل **اللص والكلاب**، ولكنه بعث يدل على أنه لم يتعلم شيئاً من حياته السابقة، فكل من سعيد وعثمان يختاران الطريق الفردي. أما سعيد مهران في **اللص والكلاب** فإنه يأخذ على عاتقه المفرد الانتقام من نظام فاسد، في حين أن عثمان بيومي في **حضرة المحترم** يختار أن يتجاهل الظلم الكامن في أساس النظام

---

(١) في مقابلة مع محفوظ ذكر الناقد صبري حافظ أن شخصيات الروائي دائماً ما ترى في «أماكن مغلقة» وأنها لا تحقق نفسها إلا في مثل هذه الأماكن. ثم سأل محفوظ لماذا لا تحقق شخصياته ذاتها في العالم الخارجي... في المجتمع العام؟ وكان رد محفوظ «أن من يستطيع أن يفعل ذلك لا بد أن يكون متمرداً أو ثائراً يفكر في قلب الأنظمة حتى يفرض روحه ووجهة نظره ورؤيته... ولكن ليس الجميع يملكون هذا» انظر: **أتحدث إليكم**، م. س.، ص ١١٧ ـ ١١٨.

الاجتماعي ويحاول أن يستفيد منه شخصياً عن طريق التعاون مع ممثليه. ويتضح موقف محفوظ الأخلاقي من هذين النمطين (العنف الفردي من ناحية والانعزال التام من ناحية أخرى) في فشل كليهما في تحقيق أغراضه وفي نهايتهما التعسة.

ج - الزمن

ننتقل الآن إلى «الموضوع الفرعي» الثاني وهو موضوع الزمن. يتبدى الزمن في مجمل أعمال محفوظ كقوة قهر ميتافيزيقية، فالزمن هو جالب التغير، والتغير عنده دائماً مؤلم وهو عادة ما يكون من سراء إلى ضراء، من صحة إلى مرض، من شباب إلى شيخوخة، من أمل إلى خيبة.. وعند محفوظ كثيراً ما لا يقنع الزمن حتى يكيل لأبطاله الضربة الأخيرة القاضية. فالزمن عند محفوظ هو القدر، وهو يصرح بذلك في مقابلاته الصحفية إذ يقول في إحداها:

«الزمن بالنسبة للفرد هو هادم لذاته ومفني شبابه وصحته والقاضي على أصدقائه وأحبائه. والموت هو النهاية، هو الفناء»[(١)].

وفي مقابلة أخرى تستحق أن تقتطف في شيء من الإطالة، يُعرِّف محفوظ الحياة بأنها مأساة ويرى أن الموت (أي أداة الزمن القاتلة) هو أكبر أسباب مأساويتها، ولكنه - وهذا أمر جدير بالانتباه - يرى أن الإصلاح الاجتماعي قد يؤدي إلى خلق الظروف التي يمكن معها حل مشكلة الموت:

«ما دامت الحياة تنتهي بالعجز والموت فهي مأساة. بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة.. وحتى الذين يرون الحياة معبراً للآخرة فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل، ولكن مأساة الحياة مركّبة وليست بسيطة. أجل، إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسي كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان كالجهل والفقر والاستعباد والوحشية إلى آخره. وهذا يبرر تأكيدنا على مآسي المجتمع، إذ إنها مآسٍ يمكن معالجتها، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم. بل إن التقدم قد يخفف من بلوى

---

(١) أتحدث إليكم، م. س.، ص ٤٦.

المأساة الأصلية وقد يتغلب عليها، وقد قلت ذلك في أولاد حارتنا. قلت إن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرِّغ الإنسان لمعالجة مأساته الأولى وهي الموت»[1].

وفي مقابلة ثالثة مع نجيب محفوظ يطرح صبري حافظ على الكاتب أن الموت في روايات مرحلة الواقعية يبرز «كقدر اجتماعي له دلالة محددة» ويشير إلى مصرع عباس الحلو في زقاق المدق وفهمي عبد الجواد في بين القصرين كمثال على ذلك النوع من الموت، بينما يصبح في روايات الستينات «نوعاً من القدر الميتافيزيقي الذي يلتهم الراغب في الحياة ويعزف عن الراغب عنها»[2]. ويميل محفوظ في رده إلى قبول هذا الرأي مع شيء من التحفظ إذ يقول إن روايات المرحلة الواقعية لا تخلو من الموت الميتافيزيقي كما في خان الخليلي، وإن روايات الستينات لا تخلو من الموت الاجتماعي كما في اللص والكلاب.

إلا أن حضرة المحترم تتميز بحضور قوي للزمن لا نجده في أي من الروايات الأخرى، ففي تلك الروايات يوجد الزمن كقوة طاغية إلا أنها تعمل من وراء الكواليس، تعيث فساداً في كل مكان وتستدرج الشخصيات دون أن يشعروا نحو حتوفهم. أما في حضرة المحترم فلا يحفل الزمن بالاختفاء والتلصص، بل هو ظاهر سافر يراه ويشعر به في زحفه الذي لا يلوي على شيء ليس فقط القارىء وإنما أيضاً عثمان بيومي الذي ينازله نزالاً بطولياً قبل أن ينسحق تحت أقدامه التي لا تعرف الرحمة (ولعل هذا النزال البطولي مما يشفع لزلات البطل ويكفل له عطف القارىء).

وبهذا المعنى يمكن أن نعتبر هذه الرواية تمثل ذروة في انشغال نجيب محفوظ القديم بقضية الزمن. فالزمن هنا هو القوة الخارجية العظمى التي يتعين على البطل أن يتصارع معها، وكل العناصر الأخرى في الرواية مثل الفقر، والتمييز الاجتماعي، والحب، وغواية الحياة المستقرة السعيدة لا تضارع في تأثيرها على

---

(١) المرجع السابق، ص ٧٣ ـ ٧٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٦ ـ ١١٧.

عثمان عنفوان الزمن وقسوته. والحق أن عثمان يتغلب على كل هذه القوى الثانوية المعوقة بصلابة إرادته الهائلة، ولكنه الزمن الذي يهزمه في النهاية، وهو هنا زمن ميتافيزيقي إن شئنا استخدام التفرقة المشار إليها آنفاً.

وفي رأي كاتب هذه السطور أن سقوط الشخصية النهائي على يد الزمن وحده يضعف من المغزى السياسي الاجتماعي للرواية، وهو مغزى أساسي في الرواية كما رأينا في الصفحات السابقة. ذلك أن النظام الاجتماعي السائد والذي يفترض فيه التفرقة الطبقية لا يضنّ على عثمان بمنصب «المدير العام» الذي أضاع حياته وهناءه الخاص من أجله، وما يمنعه حقاً من تقلد المنصب إنما هو مجيئه متأخراً بعد أن كان الزمن قد كال ضربته الصارعة. وهكذا فعلى حين أن عثمان يلقى جزاءه إلا أن هذا الجزاء يبدو مجرداً من محتواه الأخلاقي، أو أن هذا المحتوى يبدو مائعاً فاقد التأثير على أقل تقدير لكون أداته قد أتت مفروضة من الخارج، إذ إننا قادرون بلا عناء أن نتخيل مجتمعاً فاضلاً تام الفضل، ومع ذلك فإن هذا لن يمنع أن يحال بين أحد أبنائه وبين تحقيق رغبة مشروعة من رغباته عن طريق العجز أو الموت. وقد كان الأنسب لقصد الكاتب هنا أن يجيء اندحار عثمان بيومي النهائي على يد «جهاز الدولة المقدس» كما أسماه والذي باع روحه له، فنهاية الكتاب على هذا النحو هو حيلة مفروضة من الخارج ولا تتداعى طبيعياً من السياق، والرؤية التي تبقى هي رؤية وجودية، لا اجتماعية، ومؤداها أن جهد الإنسان عقيم، وأن لا شيء يستحق العناء ما دام الزمن في النهاية يخطف من أيدينا ثمار زرعنا، وليس هذا هو الدرس الذي جهزتنا الرواية لاستيعابه وربما كانت مثل هذه النهاية مقبولة لو كانت الرواية تخلو من «موضوع الانعزالية الاجتماعية».

ولنحاول الآن أن نعضد هذا الطرح عن طريق فحص منهج محفوظ في تقديم «موضوع الزمن» في هذه الرواية. على مدار العمل يلجأ الكاتب إلى استخدام كلمات وعبارات وجمل وأخيلة شعرية بصورة متكررة وملحة حتى يكاد الزمن يتجسد أمامنا باعتباره ألدّ أعداء عثمان بيومي. وفيما يلي طائفة منتقاة اعتباطاً من صفحات الرواية:

«تتابعت الأيام. من خلال تتابع الأيام في مجراها الأبدي. الأيام تمر بلا توقف. وتمضي الأيام وستمضي أبداً. العمر يجري، الشباب يجري، الأيام لا تريد أن تستريح. لانهائية الطريق. كيف مر ذلك العمر بهذه السرعة؟ المهم ألا يسرقك الزمن. عجلة الزمن تزيد من سرعتها. الوقت كالسيف إن لم تقتله قتلك. تقدم العمر. الأمل طويل والعمر قصير. يبدو أنه لا يقاوم الموت بما فيه الكفاية من قوة. الانتظار المؤرق لمجد يتعسر. السباق الرهيب مع الزمن. الجزع على المستقبل. حمل تيار الزمن حدثاً آخر. العمر أسرع من جميع حركات الترقيات. الزمن يلهبه بسياطه على حين أنه لم يعد يقوى على العدو».

ومن التناقضات الظاهرية في الرواية أن الزمن يتبدى كقوة موجبة وسالبة في آن، فهو المشيد وهو المقوض. فرغم أن الزمن هو الذي يصرع عثمان في النهاية إلا أنه أيضاً القوة التي يدين عثمان لحركتها الدائمة بنجاحه، والتي بدونها لا يتحقق شيء من تطلعاته. وبهذا المعنى فإن كل ترقية ينالها عثمان هي منحة من الزمن. انظر المثالين التاليين:

«من خلال تتابع الأيام في مجراها الأبدي خلت درجة سابعة بالمحفوظات بنقل شاغرها إلى وزارة أخرى» (ص ٤٣).

و«انبثقت من تيار الأيام موجة عالية وعاتية غير متوقعة بتاتاً، غيرت المصائر والحظوظ، وأعادت خلق العالم من جديد، فقد أصبحت الوزارة ذات يوم على قرار بتعيين بهجت نور المدير العام وكيلاً للوزارة فخلت وظيفة المدير العام لأول مرة منذ عهد مديد» (ص ١٤٧).

والزمن ذو وجهين إذا ابتسم أحدهما في مكان فالآخر ولا بد مقطب في مكان آخر، والزمن في علاقته بالبشر كثيراً ما يتلخص دوره في الحكمة الشعبية «مصائب قوم عند قوم فوائد». فالكثير من ترقيات عثمان الوظيفية تأتي نتيجة لتقاعد الزملاء أو إصابتهم بمرض خطير أو وفاتهم المفاجئة. ولعل عثمان نفسه خير من يحدد دور الزمن فهو كان يفهم خصمه اللدود فهماً حسناً.

«بفضل الزمن نحقق كل شيء، وبسببه نخسر كل شيء، ولا يبقى إلا وجه ذي الجلال» (ص ١٥٣).

والزمن باعتباره قوة ميتافيزيقية قاهرة لا يعنيه في شيء مصير ضحاياه المفردة فهو دائماً ماضٍ في حركته المتصلة غير الراحمة. وها هو عثمان إذ يرقد غير قادر على شيء على فراش المرض يفكر في الموظفين الجدد الذين يلتحقون بالإدارة والذين لا يعرفونه وربما لن تتاح لهم معرفته، ويفكر في السحب تجري في السماء فوق ذلك كله وتختفي وراء الأفق، ويشعر آنذاك فقط أنه قد فهم مغزى حركة الشمس (ص ١٧٦). ومن ناحية أخرى فالزمن يساوي بين الجميع «الحياة المجيدة تنقضي كالحياة التافهة» (ص ٨٨)، وهذه الخاطرة تعود بنا إلى التضاد الموضوعي في الرواية الذي سبق لنا مناقشته، والذي يتمثل في عدم الانسجام بين المغزى المستمد من «موضوع الانعزالية» وبين ذلك المستمد من «موضوع الزمن». ومن الناحية الفنية فإن افتقار الانسجام هذا يرجع إلى أن نهاية الرواية (أي عجز عثمان عن تولي المنصب بعد أن رقي إليه) قد رُبطت بأحد الموضوعين دون الآخر أي بـ «الزمن» على حساب «الانعزالية»، وهذا يجعل الموضوع الثاني غير ذي حيثية في الرواية. وقد سبق لمحفوظ أن عالج الموضوعين بنجاح في روايات أخرى لعل أبرزها الثلاثية، أما سبب فشله في المعالجة هنا فيرجع في رأي كاتب هذه السطور إلى وضعه الزمن في محل الصدارة من الرواية، فهو هنا ليس مجرد «خاطر معاود» ينتبه إليه القارىء وحده، ولكنه يكاد يكون شخصية حية في الرواية وهو يتسلط على وجدان البطل طوال الوقت. وهكذا تفقد الرواية توازنها وتختلط الرؤى.

٤ ـ الشخصيات

تدور حضرة المحترم حول شخصية واحدة مثلها في ذلك مثل أغلب روايات محفوظ في مرحلة ما بعد الواقعية. وهذه الشخصية الرئيسية هي قلب الرواية وقصة هذه الشخصية هي صلبها، وليس لغيرها من الشخصيات أهمية في ذواتها بل ينحصر دورها في توفير السياق البشري لأفعال البطل وردود فعله على تصرفات غيره، كما أنها بتقديمها مُثُلاً مشابهة أو مناقضة له تيسر فهم نفسيته،

والحكم عليها أخلاقياً. وينبع من هذا أن هذه الشخصيات تصوَّر تصويراً سريعاً مسطحاً، ولا يعني المؤلف إلا أن يطلع القارىء على تلك الجوانب منها ذات الصلة بالبطل، أما ما عدا ذلك فيبقى خافياً. ويبلغ الأمر أننا لا نعرف ملامح بعضهم الجسدية، دع عنك أفكارهم ومعتقداتهم. فكل ما نعرفه مثلاً عن إسماعيل فائق هو أنه «ضعيف وجاهل» (ص ١٢٥)، وكل ما نعرفه عن عبد الله وجدي هو أنه في الأربعين من عمره، بدين يحب الطعام والشراب (ص ١٥٠)، وهناك شخصية أخرى أكثر أهمية في الرواية هي حمزة السويفي ومع ذلك فهو بلا ملامح جسدية إطلاقاً ولعل ذلك سهو من الكاتب. وعلى كل حال فإن هذا يبرز ضيق محفوظ بالتفصيلات الواقعية في رواياته المتأخرة عامة.

لعل أفضل الشخصيات الثانوية من الذكور تصويراً في الرواية هي شخصية سعفان بسيوني رئيس قسم المحفوظات، وسر اهتمام الكاتب به هو أنه يستخدمه محكاً لشخصية عثمان بيومي. فهو ينتمي إلى نفس الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها عثمان (ص ٥٥)، وما يميزه عن بطلنا هو افتقاره إلى طموحه وموهبته وقوة إرادته، وهو مثال طيب لذلك النمط من البشر الذي يقنع بالموقع والدور الاجتماعيين اللذين يحددهما له النظام الاجتماعي السائد كيفما كان، فهو يسرّ لعثمان أن رئاسة قسم المحفوظات «كانت أبعد من خياله وأن أبناء الشعب لا يطمعون في ما يتجاوز رئاسات الأقسام» (ص ٥٤)، ومثل هذه المعتقدات تباين معتقدات عثمان بيومي تماماً، وهذا الأخير لا يكنّ لرئيسه المباشر سوى الاحتقار لذلك السبب:

«ثمة أناس لا يتحركون مثل سعفان أفندي بسيوني الرجل الطيب التعيس» إنه يترنم بحكمة لم يتعلم منها شيئاً. كذلك كان أبوه عم بيومي، وليس كذلك من مست النار المقدسة قلوبهم» (ص ٩).

إلا أنه على الرغم من أن بسيوني يخلو من مثالب عثمان بيومي، وأن الكاتب يصوره إنساناً طيباً سمحاً عادلاً، فإنه لا يحظى منا بالاحترام وإنما فقط بالشفقة. كما أن خالقه لا يعفيه من نهاية تعسة، فهو على الرغم من طبيعته الخيِّرة يقضي السنوات الأخيرة من حياته في مرض وفقر، ومما يعجل بوفاته عجزه عن شراء

الـدواء اللازم لعـلاجـه (ص ٧٨ ـ ٧٩). هـذا النمط إذاً ـ رغم أن محفـوظ يستخدمه محكاً لعثمان بيومي ـ ليس هو النمط المختـار عند الكـاتب والجديـر بالخلاص. بل إن عقابه ليس أرحم من العقاب الذي ينزل بعثمان. فما جريرته يا ترى؟ في إطار العرف الأخلاقي لدى محفوظ ليس ثمة إلا إجابة واحدة: السلبية الاجتماعية. فأنت إذا قنعت بنصيبك في الحياة بغير أن تتساءل عن شرعيته، أو تسعى لتحسينه، أو تنسق جهودك مع الذين يعانون مثلك فلا فرصة أمامـك للنجاة. وهكذا فعلى حين أن عثمان بيومي حاول منفرداً، فإن سعفان بسيوني لم يحاول إطلاقاً. ولا مكان في الأخلاقيات المحفوظية لأي من النمطين.

على أن هناك نقطة في رسم الشخصيات في هذه الرواية تثير تساؤلاً، وهي أن كبار الموظفين الذين يتحكمون في مصير عثمان بيومي وترقياته لا يصور أي منهم في صـورة بغيضة أو منفـرة أو فاسـدة. فجميعهم عادلـون منصفون في معاملاتهم مع عثمان على الرغم من مناخ الإجحاف الاجتماعي السائد عامة، وجميعهم يعترفون بمقدرة عثمان ويكافئونه بقدر استطاعتهم، بل منهم من يناضل عناصر خارجية من أجل إنصافه. حتى الوزير ـ وهو ليس شخصية في الرواية ـ نعلم عن طريق وكيله بهجت نور أنه يتخذ موقفاً صلباً من أجل حق عثمان في الترقي إلى درجة مدير عام رغم وجود اعتراضات. ولا نملك هنا إلا أن نتساءل إذا كانت كل رمـوز السلطة في الكتاب أي الشريحـة العليا في المجتمـع تتسم بالإنصاف، أفلا ينقص هذا من مغزاه الاجتماعي؟

أما النساء في حياة عثمان فجميعهن موظفات في الرواية لإبراز بعض سلبيات شخصيته. هناك سيدة وأنسية وهمـا المرأتـان اللتان أحبهـما بحق في مرحلتـين مختلفتين من حياته ولكنه ضحى بهما كلتيهما بقسوة على نفسه وعليهما لأن الحب عنده بلا قيمة ما لم يكن نافعاً في إزجاء طموحه، فالذي كان يبغيه هو زوجة تدفعه خطوة أو خطوات على مدارج الترقي الاجتماعي. أما أصيلة المرأة التي يحطمها بلا رحمة فهي تكشف عن مدى ما ينحدر إليه من استغـلال للضعف البشري.

فإذا ما نظرنا إلى شخصية قدرية العاهرة التي يتزوج منها في خاتمة المطاف

نجد أنها مثل عثمان نفسه ضحية نظام اجتماعي فاسد، ولكنها تتميز بوعي اجتماعي ليس عنده. وحين تصرح له أنها خرجت في مظاهرة سياسية ذات يوم فإنه يتصور أنها مجنونة (ص ٥١). ولا يستطيع في دخيلته أن يجد العذر لعهرها على أساس اجتماعي بل يقول لنفسه إنه نشأ مثلها «فقيراً وعاجزاً ومحروماً من كل سلاح (. . .) ولكنه اكتشف في الوقت المناسب السر المقدس في ذاته الضعيفة(. . .)» (ص ١٥٣).

أما المرأة التي تضارع عثمان في خسته فهي راضية عبد الخالق سكرتيرته وزوجته الثانية. وهي امرأة مكيافيلية مثله، وهي المرأة التي يرى فيها في النهاية قبح صورته.

بعد هذا الاستعراض للشخصيات الثانوية نستطيع الآن أن نلتفت إلى الشخصية الرئيسية: عثمان بيومي. ولقد تحدثنا بالفعل عن بعض جوانب شخصيته في أثناء الحديث على موضوعات الرواية وعلى الشخصيات الأخرى، بقي أن ننظر الآن في كيفية تصويره.

شخصيات محفوظ ـ فيما عدا البعض القليل[1] ـ هي شخصيات تامة الاستدارة وافية النمو لا هي بالخيرة تماماً ولا بالشريرة تماماً، وعادة ما يعكس تصويرها تعقد الطبيعة البشرية. ونجيب محفوظ في رسمه لشخصياته عادة ما يقدم للقارىء صورة متكاملة لها بحيواتها الخارجية والداخلية، وهو يفعل ذلك في حيدة موضوعية تاركاً للقارىء إصدار الأحكام. وبعبارة أخرى فليس للكاتب حضور مباشر في رواياته وليس معنى هذا بالطبع أن الكاتب بلا وجهة نظر، أو أنه فنان لا يعنيه إلا جماليات العمل الفني. فعلى العكس من ذلك يظهر مجمل أعمال محفوظ أنه كاتب ملتزم بنظام فكري معين لا تني كتاباته على مر السنين تشي به وتؤكد معالمه. إن غاية ما يفعله محفوظ لا يعدو ما يسميه هو ذاته بـ «الحياد التكنيكي»:

«هذا الحياد التكنيكي يمكنني أن أتيح للقارىء أن ينظر للأمور في وجوهها

---

(١) هي أساساً في روايات المرحلة الرومانسية/التاريخية.

المختلفة نظرة تساؤل وتأمل. وأن لا أبتر الطريق للقارىء وأسبقه للحكم على الأفكار أو المواقف، وإنما أمهد له ليحكم بنفسه. ولكن هذا التمهيد نفسه لا يمكن أن يكون باطنه كظاهره محايداً وإنما يتضمن باطنه بالضرورة رأيي وموقفي»[1]. ثم يمضي محفوظ قائلاً إنه «لكي أحكم على شخص لا بد أن أبحث ظروفه، فإذا عرفت ظروفه تعذر عليّ أن أحكم عليه»[2].

لا يملك الناقد إلا أن يشك في صحة هذا القول، فالنظرة العابرة إلى أعمال محفوظ تظهر أن «العدالة الفنية» دائماً تأخذ مجراها، وليس من شخصية تخالف مواصفات العرف الأخلاقي المحفوظي وتستطيع أن تأمن مع ذلك من سيف قصاص الكاتب[3]. إلا أن محفوظ على حق فيما يتعلق «ببحث الظروف»، فهذا عمل يؤديه بقدر كبير من الاهتمام والموضوعية والشمول، وهكذا يفعل مع عثمان بيومي فهو يقدمه لنا موظفاً صغير الشأن عنده طموح كبير، وهو أن يصير مديراً عاماً، ثم لا يلبث هذا الطموح أن يتحول إلى فكرة تسلطية تلتهم حياته كلها حتى تصحبه في النهاية إلى قبره. وهكذا فإن قراراته وأفعاله جميعاً تصبح خاضعة لتحقيق هذا الهدف البعيد والذي هو أيضاً مسئول عن زلّاته الخلقية.

هل يعني هذا أن حضرة المحترم إنما هي دراسة في طبيعة الأفكار التسلطية؟ هل هي بعبارة أخرى رواية نفسية؟ لعلها كذلك ولكن هذا القول نصف الحقيقة فقط، أو على الأصح ثلث الحقيقة طبقاً لمحفوظ نفسه! فهو يقول إنه يفسر «أي ظاهرة إنسانية بنواحيها الثلاث المعروفة: البيولوجية والاجتماعية، والنفسية»[4]. وهذا قول يصدق على حضرة المحترم كما يصدق على غيره من أعماله. ذلك أن طموح عثمان التسلطي لا يرى بمعزل عن خلفيته الاجتماعية المتواضعة، وهو على

---

(١) أتحدث إليكم، م. س.، ص ١٥٧ - ١٥٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٨.

(٣) يناقش د. عبد المحسن طه بدر العرف الأخلاقي لنجيب محفوظ مناقشة مُشْفِقَة أصيلة وإن كنا لا نوافقه في كل ما يذهب إليه. انظر كتابه الرؤية والأداة، الجزء الأول، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٨، ص ٦٧ - ٨١.

(٤) أتحدث إليكم، م. س.، ص ٢٠٨.

معنى من المعاني رفض جذري للموقع الحياتي الذي فرضه عليه إرثه الاجتماعي. ومن هنا فإن الرواية تبرز الفقر والحرمان اللذين نشأ فيهما ومعاناة أبويه وخاتمتهما البائسة من أجل إحلال طموحه محله من الإطار الاجتماعي.

أما بخصوص العنصر البيولوجي، فلا يبدو أنه ذو أهمية أولية في حضرة المحترم خاصة بالمقارنة مع العنصرين الآخرين. على أن تأثيره واضح في الرواية في صراع عثمان المتصل مع رغباته الغريزية واستسلامه لها على حساب الضمير أحياناً، وانظر مثلاً امتهانه لأصيلة حجازي ناظرة المدرسة، فهو لا يُفسرٌ إلا على أساس الدافع الجنسي.

إلا أن وصفنا عثمان بأنه رجل ذو فكرة تسلطية لا يعني أننا نقول إنه مريض نفسياً وإنه لذلك غير مسئول عن أفعاله. وليس هذا ما يريده محفوظ إذ يصوره فاعلاً حراً، واعياً تمام الوعي بما يختار وما يترك، وعلى استعداد لتحمل نتائج أفعاله، والكاتب لا يدّخر جهداً في تصوير الصراع المعنوي الذي يخوضه قبل كل قربان قدمه على مذبح طموحه، والعذاب ومشاعر الذنب التي يعانيها كل مرة بعد الواقعة.

٥ ـ اللغة

يجمع نقاد محفوظ على أن نشر اللص والكلاب سنة ١٩٦١ كان علامة جديدة على طريق تطوره الروائي، وقد تدارسوا جميعاً في شيء غير قليل من التفصيل خواص هذا الطور الجديد، وهي الخواص التي يمكن إيجازها في مقترب يعزف عن تصوير الواقع كما هو، ويميل إلى طرحه باعتباره خبرة وجدانية فردية. وهكذا لا يعود الروائي مراقباً محايداً يصف العالم الخارجي وفعال شخصياته فيه، بل يلج داخل وعي الشخصية ويصف لنا دهاليزه المظلمة، وهو لا يزال يصف الواقع الخارجي ولكن هذا الوصف الآن يأتينا من خلال عينيّ الشخصية وليس الكاتب. وقد كان من الطبيعي أن يستلزم هذا التغير في موقع الرؤية لغة جديدة تقدر على الوفاء بمتطلباته المختلفة، لغة لا تسعى إلى تسجيل كل شيء في عبارات

تقريرية واضحة ولا تورد الحوار بين الشخوص في إفاضة كما كانت الحال في الطور السابق وإنما لغة لها إيجاز الشعر، ودقته وقدرته على الإيحاء دون التصريح.

تتمتع حضرة المحترم مثلها مثل غيرها من روايات الطور المتأخر بالصفات العامة للغة المحفوظية الجديدة، إلا أنها في رأي كاتب هذه السطور تتجاوز تلك الخصائص العامة وتعتلي وحدها قمة ليس لها مثيل ليس فقط في أعمال محفوظ الأخرى، وإنما في الرواية العربية عامة في حدود علمنا. فليس هناك رواية أخرى في أعمال الكاتب أو غيره من أقطاب الرواية العربية في تاريخها القصير يضطلع الروائي فيها بسرد التجربة الروائية كاملة في مصطلح لغوي يخالف مصطلحها المألوف في الاستعمال العادي للغة. إن نجاح الكاتب في نقل الحدث من مستواه اللغوي إلى مستوى أعلى منه وتمكنه بطول نفس مدهش من إبقاء الحدث على هذا المستوى الجديد حتى النهاية لجهد خارق بحق[1]. وما قام به الكاتب هنا يمكن أن يوصف بأنه قمع تام للغة الواقعية لصالح اللغة النفسية. ولا يصح هنا أن نقول إن اللغة «تعبر» عن خواطر الشخصية، بل يجب أن نقول إن اللغة هي ذاتها خواطر الشخصية، أو إن الخواطر «تقمّصت» اللغة، فلا مسافة على الإطلاق بين الأثنتين، بل هو توحد كامل، فلا يمكن أن توجد «هذه الخواطر» بغير «هذه اللغة».

لقد أوضحنا في موضع آخر من هذه الدراسة بعض الجوانب البارزة في استخدام نجيب محفوظ للّغة في حضرة المحترم، وخاصةً في تناوله لموضوع «الطموح» حيث نجده يلجأ إلى لغة دينية المصطلح لسرد تجربة ذات طبيعة تسلطية، وقد رأينا ما لهذا الاستخدام من أثر ساخر يشبه أثر «المفارقة الدرامية».

ونستطيع الآن أن نضيف أن استخدام هذا المصطلح اللغوي الخاص قد كان أيضاً له تأثير على «موضوع الانعزالية الاجتماعية»، ويوفق الكاتب في هذا الغرض عن طريق بث سلسلة من الأخيلة المستمدة من النار والنور في صفحات الرواية. وهي أخيلة ترتبط تقليدياً بالخبرة الصوفية حيث يطلب الصوفي «النور

---

(١) انظر تحليلنا فيما سبق لـ «موضوع الطموح».

الإلهي» «ويحترق بنار» الشوق المقدس الذي يلتهم روحه. وسوف أقتطف فيما يلي بضعة نماذج من الرواية للتدليل على استخدام الكاتب المتكرر لهذا النمط من الأخيلة:

«إني أشتعل يا ربي! النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة في الأحلام وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة كموجة من نور باهر. كان دائماً يحلم ويرغب ويريد، ولكنه في هذه المرة اشتعل، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة» (ص ٦).

«إنه يشتعل.. ويخيل إليه أن النار المتقدة في صدره هي التي تضيء النجوم في أفلاكها» (ص ٩).

«إنه يحلم بفضل الشعلة المقدسة التي تتقد في صدره» (ص ١١).

«.. ورأى بعينيه الحادتين أول شرارة مقدسة تنطلق من فؤاده النابض» (ص ١٢).

«درجة المدير العام جوهرة متألقة» (ص ١٣).

«إنه يواصل العمل بإرادة صلبة وشهوة نارية» (ص ٢٢).

«وكان يقول إن حياته تيار غير منقطع ماض في مجرى النور والعرفان» (ص ٢٣).

«النار المقدسة مشتعلة في صدره» (ص ٤٢).

«المدير العام الذي أشعل النار المقدسة في صدره لم تقع عليه عيناه منذ مثل بين يديه ضمن المستجدين» (ص ٤٣).

«انفجر كبركان وكأنما كان ينتظر هذه الفرصة منذ اشتعل قلبه بالطموح المقدس» (ص ٤٤).

إن التعبير عن طموح الشخصية عن طريق الإيحاء بتجربة صوفية يبرز «موضوع الانعزالية» إبرازاً غير مباشر من حيث أن الصوفية ـ في جوهرها ـ هي تجربة فردية يهجر فيها الناسك الدنيا بحثاً عن خلاص روحه هو.

ولا يقتصر استخدام اللغة على دعم «موضوعات» الرواية بل هي أيضاً توظف لتعميق صراع الشخصية الداخلي. فنحن نجد في الرواية سلسلة من الصور الشعرية والطباق اللفظي تستخدم استخداماً متقطعاً لتكثيف الازدواجية في وعي الشخصية والتي نعني بها طموحه في مقابل أصله المتضع وتأرجحه الدائم بين نوازع الخير والشر في ذاته. وتبين المقتطفات التالية عدة نماذج لما أسلفنا:

«إنه واحد من أبناء الشعب التعيس الذي عليه أن.. يستلهم حكمة الله الأبدية التي قضت على الإنسان بالسقوط في الأرض ليرتفع بعرقه ودمه مرة أخرى إلى السماء» (ص ٤٣).

«.. وقف وراء نافذة حجرته ينظر إلى الحارة الغارقة في الظلام، ورفع عينيه إلى السماء فرأى النجوم الساهرة.. وقال إن الله خلق النجوم الجميلة ليحرِّضنا على النظر إلى أعلى..» (ص ٤٦).

«مأساة الآدمية أنها تبدأ من الطين، وأن عليها أن تحتل مكانتها بعد ذلك بين النجوم» (ص ٥٨).

«.. ويؤمن بأن طريقه المقدس تتلاطم على جانبيه أمواج الخير والشر..» (ص ٦٩).

«وهو كرس نفسه حقاً لطريق الله المجيد ولكنه يغوص في الآثام» (ص ٨٣).

«كيف يشيم ألق النجوم وهو مغروس حتى قمة رأسه في الوحل؟» (ص ١٢١).

يتسم نثر محفوظ في حضرة المحترم - كحاله في روايات ما بعد الواقعية عامة - بالإحكام والتفعم، فيكاد يكون لكل كلمة وظيفة. كما أن كل صورة أو تفصيل مهما صغر يحتل مكانه المعد له في البناء، الهائل الدقيق في آنٍ الذي شيده نجيب محفوظ الصنائعي والمعمار المتمرس من قديم، ويتناسب إحكام النثر وتحدده بجمله القصيرة المتقطعة مع الحالة الوجدانية للبطل التي هي عالية التوتر متلاحقة الخواطر. وفيما يلي سأقتطع فقرتين متواليتين من الفصل السادس عشر نرى فيهما

عثمان وقد تولى منصبه الجديد كرئيس للمحفوظات، واقفاً أمام المدير العام الجالس إلى مكتبه، وهي المرة الأولى منذ السنوات الطويلة التي انقضت على تعيينه التي يتاح له فيها أن يرى صنمه الأعلى عن قرب، بل وأن يحادثه. أما الفقرة الأولى فهي وصف خارجي لمظهر المدير، ومن الطبيعي أن نجد الأسلوب فيها متراخياً، أما الفقرة الثانية فهي تصف مشاعر عثمان إذ يقف في حضرة الرجل الذي يؤلهه، وفجأة نجد حياة جديدة تتدفق في أوصال النثر، فترتفع درجة توتره وتتلاحق الجمل تلاحقاً، ويساعدها في ذلك الاستفادة الذكية من الإسجاع، تلك الحلية الأسلوبية القديمة:

«وتهيأت فرص لاستراق النظر إلى المدير السعيد، وهو مستقر فوق مقعده الكبير، يطالعه بعينين داكنتين حادتين ووجه حليق، وطربوش غامق الاحمرار، ورائحته الزكية، وشاربه الأسود المتوسط الطول والارتفاع وهالة الصحة التي تطوقه، وبدانته المتوسطة وإن لم يعرف على وجه الدقة طوله، وتحفظه الراسخ المهيب الذي يجعل من صداقته مطلباً عزيز المنال.

«ها هو يقف في حضرته في متناول أنفاسه في مجال رائحته الزكية يكاد يسمع نبضه، ويقرأ أفكاره، ويستلهم رغائبه، وينفذ ـ قبل البوح ـ أوامره، ويقرأ المستقبل على ضوء ابتساماته، وقرة عين حلمه الأبدي أن يجلس ذات يوم مكانه» (ص ٦٦ ـ ٦٨).

وأخيراً فلا بد ونحن في معرض الحديث على اللغة في الرواية أن نتطرق إلى موضوع الحوار. لقد التزم محفوظ كما هو معلوم دائماً بصياغة الحوار في اللغة الفصحى بدلاً من العامية المصرية. وهو أمر لا بد وأن يثير اعتراضاً من قبيل أن الفصحى تجعل الحوار اصطناعياً، وتقف بينه وبين أن يكون محاكاة طبيعية للواقع. والقضية كما هو معروف ليست مقصورة على محفوظ، فالانقسام بين الفصحى والعامية أمر قد عانى منه كل الكتاب المبدعين الجادين (ربما باستثناء الشعراء) في النصف قرن الماضي أو نحوه. واليوم يبدو أن المشكلة قد حسمت في الأدب المسرحي على الأقل (ربما باستثناء المسرح الشعري) لصالح العامية وهذه نتيجة مفهومة حيث إن مسألة محاكاة الواقع تصبح أكثر حيوية على خشبة المسرح

مما هي في غير ذلك من الفنون. أما في عالم القصة القصيرة والرواية فالصراع لا يزال دائراً، والقضية ما زالت بعيدة عن أن تحسم، وإن كان يلاحظ بين أبناء الجيل الجديد من القصاصين ميل واضح إلى استخدام العامية في الحوار، أما رأي نجيب محفوظ في القضية فهو ذائع معروف حيث يلقي الكاتب بثقله في جانب الفصحى. يقول في مقابلة صحفية مع الناقد غالي شكري أجريت سنة ١٩٦٣:

«التزمت الفصحى لأني وجدتها لغة الكتابة، ولم تتبلور المشكلة إلا في وقت حديث نسبياً، وكثيرون يعتبرونها مشكلة من الدرجة الأولى وقد تكون كذلك في المسرح أو السينما، أما في الرواية والأقصوصة فالأمر أبسط من ذلك بكثير، والزمن وحده سيفصل فيها. والواقع أني أشعر أن الاستهانة بلغة توحّد بين مجموعة من البشر هو في ذات الوقت استهانة بالفن نفسه وبالعلاقة البشرية المقدسة»[1].

وفي مقابلة أخرى ترجع إلى سنة ١٩٧٠ يعترف محفوظ بأن لغة الحوار مشكلة إذ يقول «علينا أن نصف الحياة اليومية بلغة خصصت من قديم للفكر والسياسة والفلسفة والدين». ثم يمضي في وصف محاولاته الدائبة لتطويع هذه اللغة لأغراض الفن القصصي: «كان صراعاً مستمراً، وأعتقد أني أسير فيه كمن يحمل أثقالاً ولكني أتخفف كل يوم من ثقل»[2].

في حضرة المحترم نجد مصداق هذا الكلام ونجد أيضاً سمات الحوار المحفوظي في الروايات المتأخرة عموماً: إيجاز محكم دونما إخلال بالسيولة والحيوية[3]. أما «الاكليشيهات» اللغوية البالية والعبارات والمفردات المهجورة أو الميتة ـ والتي كانت تكثر في رواياته التاريخية المبكرة والتي لم تخل منها تماماً الروايات الواقعية ـ فلا محل لها هنا. والجهد الذي بذله الروائي في التوصل إلى لغة وسطى

---

(١) أتحدث إليكم، م. س.، ص ٦١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢١٢.

(٣) انظر على سبيل المثال الحديث الهاتفي بين عثمان وأصيلة حجازي، ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

بين عربية الكتابة وعربية الكلام يتجلى بوضوح في الشفافية والسلاسة اللتين تميزان لغة الحوار عنده.

٦ ـ النماذج الأولى لـ حضرة المحترم في أعمال نجيب محفوظ

أ ـ القاهرة الجديدة

لطالما استخدم نجيب محفوظ «ديوان الموظفين» منجماً يستخرج منه مادة قصصه ورواياته الخام وشخصياتها، والتي يقوم بتوظيفها فنياً لطرح أفكاره الاجتماعية وفلسفته العامة. واعتماده هذا على عالم الموظفين يرجع إلى فترة مبكرة من حياته الروائية، إلى خان الخليلي و القاهرة الجديدة[1]، أولى رواياته التي يطلق عليها الروايات الواقعية أو الاجتماعية، المنشورتين سنة ١٩٤٥ و ١٩٤٦ على التتالي. ومنذ ذلك التاريخ ما انفك نجيب محفوظ يرتاد هذا العالم الغني بأنماطه البشرية وخبراته المتنوعة، وهو عالم يعرفه عن قرب إذ كان موظفاً طول حياته وحتى سن التقاعد.

محجوب عبد الدائم إذاً ـ بطل القاهرة الجديدة ـ هو نموذج محفوظ الأولي للموظف الوصولي الذي يضحي بكل المبادىء الأخلاقية على مذبح الطموح ويؤول في النهاية إلى حطام. ونحن مستطيعون ـ على معنى من المعاني ـ أن نعتبره نسخة فظة من عثمان بيومي في حضرة المحترم. فما هي أوجه التشابه والتنافر بينهما؟ وإلى أي حد يمكن أن نعتبر حضرة المحترم رجوعاً إلى رؤية قديمة للفرد والمجتمع عند المؤلف (لاحظ أن الفجوة الزمنية بين الروايتين لا تقل عن ثلاثين عاماً)؟ هذان سؤالان جديران بالدرس المستفيض.

---

(١) ينبغي أن نسرع بالاستدراك هنا فنقول إن القاهرة الجديدة نفسها تقوم على قصة قصيرة نشرها نجيب محفوظ في مجلة الرسالة (٧ تموز/ يوليه ١٩٤١) ولم تجمع في كتاب مثلها مثل الكثير غيرها من قصص محفوظ المبكرة. القصة عنوانها «القيء». ويستطيع القارىء أن يجد ملخصاً لها في الرؤية والأداة للدكتور عبد المحسن بدر (ص ١٠٣) يتضح منه أنها المسودة التي تطورت منها القاهرة الجديدة بعد بضع سنوات.

القاهرة الجديدة رواية تقليدية بسيطة مكتوبة حسب المنهج «الطبيعي»[1] في فهم السلوك البشري، والذي يؤكد على الأثر الحتمي لعنصري الوراثة البيولوجية والبيئة الاجتماعية في تكوين الفرد نفسياً وجسمياً وبالتالي سلوكياً. هذا هو المبدأ الذي يعتمده محفوظ في تصوير محجوب عبد الدائم وإحسان شحاته، الشخصيتين الرئيسيتين في القاهرة الجديدة.

فمحجوب ـ مثل عثمان في حضرة المحترم ـ فقير متواضع النشأة يعاني أبواه مرّ المعاناة لكي يوفرا له نفقات الدراسة في الجامعة. وكما في حضرة المحترم أيضاً فإن أحداث الرواية تدور في فترة الثلاثينات بما كان فيها من اضطرام سياسي. ويسوق محفوظ في الرواية شخصيتين تمثلان التيارين السياسيين الرئيسيين في معارضة السلطة في تلك الفترة، وهما علي طه الذي يمثل التيار الاشتراكي، ومأمون رضوان الذي يمثل التيار الإسلامي. ويصور كليهما ـ على تناقض عقيدتيهما ـ في صورة شاب مثالي يؤمن إيماناً متيناً بأن مذهبه فيه خلاص المجتمع من شروره، وهكذا، فكلاهما محك لشخصية محجوب عبد الدائم الذي لا مبدأ له ولا عقيدة سياسية أو اجتماعية من أي لون.

وحين يدور حوار بين الأصدقاء الثلاثة يقول فيه أحدهم إن المبادىء للإنسان في مثل أهمية البوصلة للسفينة، فإن تعليق محجوب الوحيد هو «طظ»، ولا يلبث أن يعلن أن هذا هو مثله الأعلى[2]، وفلسفته كما يعرّفها الكاتب هي «التحرر من كل شيء، من القيم والمثل والعقائد والمبادىء؛ من التراث الاجتماعي عامة» (ص ٢٥).

ويقدم الكاتب لنا في تقرير مباشر مصدر هذه الفلسفة قائلاً: «لقد استعار هذه الفلسفة بإرشاد هواه، ولكن تهيؤه لها نما معه منذ أمد بعيد. فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة» (ص ٢٦)، والشارع والفطرة هما بالطبع البيئة والاستعداد الوراثي أو الطبيعي.

---

(١) بالمعنى المذهبي، أي نسبة إلى «الطبيعية» Naturalism وليس الطبيعة.

(٢) القاهرة الجديدة، الطبعة التاسعة، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٩، ١٠.
فيما يلي سنكتفي بإيراد أرقام الصفحات داخل النص.

يتدهور الموقف قبل شهور من موعد الامتحانات النهائية إذ يصاب أبو محجوب بالشلل ويفقد وظيفته، مصدر رزقه، وعليه يجري تنزيل مصروف الإعاشة الشهري الذي يرسل لمحجوب، وهو مصروف ضئيل أصلاً، فيصير عاجزاً عن شراء حاجاته من الطعام والكتب. ويصف الكاتب الموقف تفصيلاً:

«وتتابعت أيام فبراير ومتاعب الحياة تصكه صكاً. ولاحقه شبح الجوع ليلاً نهاراً، فلم تطمئن معدته إلا سويعات معدودات في اليوم الطويل. وكان إلى عمله الدراسي يكنس حجرته وينظف مكتبه ويرتب فراشه ويغسل مناديله وجواربه وقمصانه. ولم يدر كيف يقتني الحوائج التي يعدها غير تافهة، كابتياع قطعة من الصابون أو غاز المصباح أو حاجته من الورق، فاضطر أياماً أن يقتصر على وجبة واحدة. وطحنه الجوع طحناً، واشتد هزاله، وشحوب وجهه، حتى خاف على نفسه...» (ص ٥٣).

هذه هي الخلفية التي تؤدي إلى تردي محجوب أخلاقياً حتى يصير قواداً خاصاً يتجر بعرض زوجته في مقابل وظيفة حكومية ما كانت لتتيسر من غير هذا الطريق. والجدير بالتنويه هنا أن زوجته، إحسان شحاته، ذات خلفية مشابهة، فهي تصور وكأن لا خيار لها إلا السقوط لكي تعول أبويها وأخوتها. ومما يزيد في مغزى سقوطهما أنه لا تأثير لأحدهما على الآخر، فكلاهما ضحية لفساد المجتمع وظلمه. وحين تجمعهما الصدفة زوجاً وزوجة فإنهما يكونان قد قطعا الشوط كله في طريق الانحدار، كل على حدة، قبل أن يلتقيا. ومن ناحية أخرى يجب ألا يغيب عنا مغزى آخر، وهو أن الشابين المثاليين في الرواية علي طه ومأمون رضوان ينحدران من أسرتين منعمتين آمنتين اقتصادياً. وهذا جزء من مقصد محفوظ، فالأخلاق عنده لا تنهض في فراغ وإنما هي متصلة بأمور السياسة والاقتصاد والاجتماع.

على أنه لا يسعنا إلا أن نلاحظ هنا أنه على الرغم من انشغال محفوظ الواضح بقضية الشرور الاجتماعية في القاهرة الجديدة، فإن إصراره على انحراف محجوب عبد الدائم الكامل وعدميته الأخلاقية التامة منذ البدء يضعف من

وجاهة حجته في لوم المجتمع على سقوط الفرد[1]، ومع ذلك فهناك من النقاد من يطرح رأياً مناقضاً لذلك ولا يوفق في الإصابة فيما نرى. يقول د. حمدي السَّكُّوت:

«لا شك أن محفوظ يتعاطف مع الشخصيات من طراز محجوب عبد الدائم وأنه لهذا السبب يختار هذه الشخصيات أبطالاً لرواياته. إلا أنه لا يكتفي بوصف الفقر والبؤس الذي يعيشون فيه وصفاً موضوعياً، ولكن أيضاً يكشف عن نقائصهم بنفس الأسلوب المحايد»[2].

ثم يمضي الكاتب قائلاً إن هذا الأسلوب في العرض من شأنه إبراز الظلم الاجتماعي في الرواية إبرازاً واقعياً. وهنا موضع الخلاف مع د. السكوت. فمكمن عطف الروائي يحدده كيفية تصويره للشخصية وليس مجرد اختياره لها لكي يكتب عنها. وفيما يختص بمحجوب فلا جدال في أنه يبرز في صورة بغيضة. وهكذا فإن المشكلة تبدو متعذرة على الحل: هل يقع اللوم على محجوب نفسه أم على المجتمع الفاسد؟

والحق أننا نرى أن تضارب الآراء هذا بين النقاد إنما سببه ازدواج الرؤية الأخلاقية لدى المؤلف نفسه. فبينما يبدو محفوظ وكأنه يدين النظام الاجتماعي المتردي، إلا أنه يبدو من جانب آخر وكأنه غير راغب في إعفاء الفرد من تبعة ترديه الشخصي. وهكذا نجد أنفسنا في مواجهة فرد ساقط في مجتمع فاسد، غير أن هذه النتيجة لا تتبع من تلك المقدمة! وكأن محفوظ في اضطراب الرؤية عنده ـ كما يتضح من تضاعيف الرواية ـ يقول إن الفرد مآله إلى السقوط كيفما كان حال المجتمع!

فيمَ الاختلاف إذاً بين القاهرة الجديدة وبين حضرة المحترم؟ إن الاختلاف بين الروايتين من الناحية الفنية الجمالية هو من الوضوح بحيث إن التصدي

---

(١) انظر: الرؤية والأداة، ص ٣٠٨، وانظر أيضاً:

Ali Jad, *Form and Technique in the Egyptian Novel,* London, 1983, p. 152.

(٢) انظر كتابه باللغة الإنجليزية:

The Egyptian Novel and its Main Trends, Cairo, 1971, pp. 117 - 118.

لرصده لا بد أن يتحول إلى دراسة للتطور الفني عند الروائي على مدى ثلاثين عاماً ونحو عشرين رواية. وهو عمل قد تصدى له العديد من الباحثين وهو خارج نطاق الدراسة الحاضرة على كل حال.

إلا أنه ينبغي أن نؤكد من جديد أن الفروق بين الروايتين إنما هي فروق جمالية شكلية بحتة، وأن نظرة الكاتب إلى الفرد والمجتمع لم تكد تتغير على مدار الزمن. وكما يقول د. علي الراعي في مقالته «شبه عائلي بين شخصيات نجيب محفوظ»، فمحجوب وعثمان كلاهما وصولي يبلغ هدفه بالوصولية ولكنه يندحر في النهاية. كذلك يشير د. الراعي إلى التماثل في موقف الشخصيتين الرافض من العمل السياسي والثورة على الفساد الاجتماعي[1].

والدكتور الراعي على حق فيما يذهب إليه، على أنه ينبغي أن نضيف أنه على حين أن محجوب يبرز في الرواية كشخصية لاأخلاقية بالمرة، فهو الأسود الذي لا يشوبه الأبيض إطلاقاً، فإن عثمان يتميز بوعي أخلاقي وإن كان يخالف نواهيه، كما أن له ضميراً لا يني يعذبه ويبكته كلما اقترف جريرة ما.

ولا ننسَ كذلك إدخال «موضوع الزمن» في حضرة المحترم وهو ما يوسِّع من دائرتها ويميِّزها بمزية أخرى على القاهرة الجديدة. فهذه الأخيرة لا تعدو أن تكون رواية اجتماعية صرفاً، في حين أن نضال عثمان البطولي ضد الزمن في حضرة المحترم يعطيه بعداً إنسانياً عاماً يجاوز محدودية المجتمع المعين والفترة المعينة، ويزيد من قوة جذب الرواية.

كذلك فإن هذا التمويع النسبي للزمان والمكان الروائيين، وشح التفاصيل الواقعية إلى جانب تقييد «وجهة النظر»، وقبل هذا كله الاستخدام فائق البراعة للغة، كل هذا يجعل من حضرة المحترم رواية رمزية تتواجد على مستويين أحدهما واقعي مقروء، والآخر رمزي مكنون. فبين تلافيف القصة الواقعية عن الموظف الحكومي زائد الطموح تكمن مأساة الإنسان الأزلية حيث لا يتحقق

---

(١) انظر مجلة العربي، العدد ٢١٥، الكويت، أكتوبر ١٩٧٦، ص ٤٢.

مجده إلا «في تخبطه الواعي بين الخير والشر، ومقاومة الموت حتى اللحظة الأخيرة» (حضرة المحترم، ص ٥٢).

ب ـ «كلمة في الليل»

يمكننا إذاً أن نعتبر القاهرة الجديدة نموذج محفوظ الأولي لـ «موضوع الطموح» مطروحاً من خلال تتبع حياة موظف حكومي، وهو «موضوع» لم يلبث محفوظ أن عاد إلى طرحه في معالجة رفيعة في حضرة المحترم. إلا أنه قبل أن يفعل ذلك كان عليه أن يطرحه أولاً في صورة «مسوَّدة».

أما تلك المسودة فقد جاءت على شكل قصة قصيرة بعنوان «كلمة في الليل» ضمن مجموعته المشهورة دنيا الله التي نشرت سنة ١٩٦٣، والتي تمثل بداية عودته إلى كتابة القصة القصيرة بعد انقطاع طويل. ولم تكن تلك أول مرة يقع فيها محفوظ على إحدى قصصه القصيرة ويعيد خلقها في هيئة رواية وافية الطول مع ما يصحب هذا من تحولات بالضرورة. وقد لاحظ النقاد مثلاً كيف أن قصة «زعبلاوي» ـ وهي أيضاً من مجموعة دنيا الله ـ تمثل البذرة الأولى لـ «موضوع البحث عن الله» في رواية الطريق[1]. ولكن على حين أنه في الطريق لا يستعير الكاتب من قصته القصيرة سوى فكرتها المحورية، ألا وهي الرحلة الرمزية سعياً وراء المطلق، فإنه في حضرة المحترم يعتمد اعتماداً أوثق من ذلك على قصته «كلمة في الليل». فهو هنا لا يقتصر على اقتراض «الموضوع الرئيسي»، بل أيضاً الشخصية الرئيسية والمكان وكثيراً من التفاصيل الواقعية. وفيما يلي ندرس هذا في شيء من التفصيل.

حسين الضاوي بطل «كلمة في الليل» هو مثل عثمان بيومي بطل حضرة المحترم: موظف صغير يرتفع من قاع الكادر الوظيفي إلى الذروة الإدارية فيصبح مديراً عاماً، ومثل عثمان في طموحه الماضي نجده لا يتورع عن التضحية بكل غال ورخيص في سبيل الوصول، ومثل عثمان أيضاً فهو يكتشف في النهاية أن

---

(١) انظر غالي شكري، المنتمي، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٧٢ وما بعدها. انظر أيضاً الهامش (١)، ص ١٤٣ من هذا الكتاب.

الثمن الذي دفعه كان غالياً جداً. ولكنه ـ وهنا الفارق الأساسي بين القصة القصيرة والرواية ـ يكتشف حقيقة ذاته وفحش خطئه ويعترف أمام نفسه أنه قد أضاع جُل حياته هباء. ويتركه القارىء نادماً عاقداً العزم على البدء من جديد فيما تبقى له من سني العمر.

وقد رأينا في الرواية أن «وجهة النظر» مقصورة على البطل الذي يرى القارىء كل الأحداث والأشخاص من خلاله، أما في القصة القصيرة فـ «وجهة النظر» غير مقيدة والكاتب يطلعنا على صورة البطل في عيون غيره من الأشخاص بطريقة مباشرة.

وهكذا فإن الصفحات الأربع الأولى من القصة[1] مكرسة لمحادثة بين عدد من الموظفين الصغار يلوكون فيها سيرة مديرهم العام المكروه ويحتفلون احتفالاً شامتاً بانتهاء عهده وتقاعده. ويستغل محفوظ هذه المحادثة ليقدم لنا بعض التفاصيل الهامة عن شخصية الرجل وسيرة حياته. فنعلم كيف أنه شق طريقه إلى القمة ليس فقط من طريق الجهد الدائب وإنما باستخدام سبل ملتوية أيضاً، وكيف أن طموحه وانهماكه الدائم في العمل قد قطعه عن أسرته وأضاع منه خلانه. ويتأكد هذا العرض الموضوعي فيما بعد في القصة عن طريق تيار خواطر البطل وكذلك عن طريق المواجهة التي تصير بينه وبين غيره من كبار الموظفين أثناء حفل التكريم الذي أقيم على شرفه والذي لم يكد يحضره أحد. حين كتب محفوظ بعد ما يربو على عشر سنوات حضرة المحترم فقد اختار أن يستغني عن هذا العرض الموضوعي وأن يقصر «وجهة النظر» على البطل. وليس من شأننا أن نسأل لماذا فعل ذلك، فالعمل الأدبي يجب أن يدرس على ما هو عليه دون طرح فروض خارجية، وإن كان بإمكاننا أن نلاحظ أن الكاتب كان قد هجر أسلوب تعديد «وجهات النظر» في رواياته هجراناً بائناً في ذلك الوقت، وعلى التحديد منذ كتابة **اللص والكلاب** سنة ١٩٦١.

وهناك بعض فروق أخرى مشغفة بين العملين مما يظهر في تفاصيل الحبكة،

---

(١) انظر نجيب محفوظ، دنيا الله (كلمة في الليل)، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧٣.

ففي القصة القصيرة ينجح حسين الضاوي في دفع حياته الوظيفية إلى الأمام عن طريق الزواج من طبقة أعلى من طبقته، وهو مطمح يحاول عثمان بيومي المستحيل من أجله ولا يوفق. كذلك ينجح الضاوي في القصة القصيرة في الوصول إلى منصب مدير عام في وقت مبكر نسبياً من حياته ويقضي فيه سنوات متمتعاً بالوجاهة والسلطان إلى سن التقاعد. أما في حالة عثمان فهو لا يحظى إلا بترقية شكلية إلى المنصب تأتيه على فراش الموت، فهو في الواقع لا يقبض أبداً بيده على حلم حياته الأوحد، إلا أن التوازي بين العملين يتوقف إذا ما أشرفنا على الخاتمة، وهو ما سوف نعود إليه لاحقاً.

في أعقاب أول أيام التقاعد وما عاناه الضاوي فيه من إحساس معذب بالخواء والضياع واللاهدفية، وتجربته المريرة في حفل تكريمه الذي اجتنبه كل الموظفين كرهاً في شخصه، وكلمات منافسه القديم التي لا تزال ترن في أذنيه «الدرجة هأنت تتركها في مكانها، الدرجة التي نبذت كل شيء في سبيلها. وعقابك الحقيقي أنك ستجد أن الحياة قد نبذتك أيضاً» (ص ١٧٨)، في أعقاب هذا كله يشرع الضاوي في عملية تنقيب داخل ذاته. فذات يوم بينما يؤدي فرض الصباح بطريقة آلية كما اعتاد، يجد نفسه يتوقف فجأة عند عبارة «باسم الله» ويكتشف لأول مرة في حياته المعنى الحقيقي لهاتين الكلمتين. ومن شدة انفعاله يغادر مسكنه إلى الطريق «ويسير فيه إلى الداخل لا إلى الشارع العمومي كما ألف أن يفعل كل يوم في عشرات الأعوام الماضية» (ص ١٨١). ويرمز عروجه عن «الشارع العمومي» إلى «طريق داخلي» رمزاً جميلاً في رهافته إلى عملية الاستبطان ومساءلة الذات التي تجري في داخله، والتي تنتهي إيجابياً باكتشافه كنه ذاته، تماماً كما يكتشف على الطريق الجديد عمراناً وحياة زاخرة وجمالاً كانت دائماً على قيد خطوة منه دون أن يدرك. وعلى العكس من عثمان بيومي الذي ظل حتى النهاية «على إيمانه الراسخ بمعتقداته المقدسة...» (ص ١٨٦)، فإن حسين الضاوي يدرك أن حياته قد ضاعت قرباناً رفع «باسم الطموح الجنوني، باسم الجشع، باسم الأنانية، باسم الكراهية، باسم الحقد، باسم العراك، ولا عمل واحداً باسم الله» (ص ١٨٢). وعلى خلاف الرواية أيضاً التي تنتهي بالإحباط التام وبحجرة مستشفى يرين عليها شبح الموت، فإن

القصة القصيرة تختتم بنغمة حبور وتفاؤل، إذ يتصالح البطل مع ذاته ويطالع العالم رجلاً قد ولد من جديد.

وكيفما نظرنا إلى الأمر، فنحن واجدون الاختلاف بين النهايتين مدهشاً ومستعصياً على التبرير إن جمالياً وإن رؤيوياً. فها نحن قبال شخصيتين عيبهما الخلقي واحد وآثامهما واحدة وتكاد حياتاهما أن تتطابقا، ومع ذلك نجد أحدهما يردع ردعاً لا قيام بعده بينما ينال الآخر الغفران. فأين عدل الكاتب في خلقه؟ أتكون نزوائية الكاتب هنا انعكاساً لتقلبات القدر في الحياة الواقعية؟ لعل هذا تفسير قد يروق لمحفوظ فهو يؤمن بفعل القدر في حياة البشر، وهو القائل دفاعاً عن استخدامه للمصادفات في رواياته «إنها تشارك في تحقيق المشابهة بين العمل الفني والحياة بصورة ما وتساعد على ترسيخ التصديق بحقيقة العمل[1]. . .؟

أم أن محفوظ يفرط في سياق القصة القصيرة فيما لا يستطيع أن يفرط فيه في سياق الرواية؟ فالرواية كنتاج أدبي هي بلا شك أثقل وزناً وأشد تأثيراً من القصة القصيرة، ولذلك فالكاتب لا يستطيع أن يسمح لإحدى رواياته أن تنتهي على نغمة تخالف نظرته العامة إلى الحياة، وهي نظرة متشائمة كما يبرز من نهايات رواياته عامة. ولعلنا نجد في تعليق للكاتب نفسه على إحدى رواياته القديمة ـ وهي بداية ونهاية ـ قبساً ينير بعض غوامض هذه القضية. يقول عن شخصيات تلك الرواية:

«عرفتهم في طفولتي وهم يخوضون مشاق نشأتهم الصعبة، ثم انتهوا بعد ذلك جميعهم نهايات ناجحة. . . وفكرت أول الأمر أن أكتب عنهم هذه الرواية بأسلوب كوميدي مضحك، أن أصف علاقاتهم ببعضهم البعض وعلاقاتهم بالناس على نحو كاريكاتيري مضحك. . . ولكني عندما استغرقتني الكتابة نسيت تماماً نهاياتهم الحسنة. . . وإذا بي أكتشف في حياتهم مآسي لم تكن لتخطر على بالي عندما خالطتهم وأنا طفل صغير. . . وخلقت لحياتهم نهايات من وحي إحساسي لا من واقع حياتهم. . .»[2].

---

(١) المحدث إليكم، م. س.، ص ١١٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

ألا نستطيع أن نفترض أن العملية التي أوصلت حضرة المحترم في يد محفوظ إلى تلك النهاية المأساوية على خلاف ما حدث في «كلمة في الليل» تشبه تحول المادة الفنية بين يديه كما يصفه في ما يتعلق بـ بداية ونهاية؟ ألا نستطيع أن نقول إن حسين الضاوي هو «حضرة المحترم» الذي ربما قابله نجيب محفوظ في الحياة، وأن عثمان بيومي هو ما آل إليه الضاوي بين أصابع الكاتب «حين استغرقته الكتابة»؟.

ـ ١٥ ـ

«أصداء السيرة الذاتية»:

قراءة في خلاصة الفكر المحفوظي*

حين يتصدى ناقد أو باحث لدرس أديب لا يزال على قيد الحياة فإنه يفعل ذلك وهو يعلم سلفاً أن دراسته ليست إلا عملاً مرحلياً وأن الكاتب موضوع دراسته لا بد مضيف إلى إنتاجه فيما يستقبل من الأعوام أعمالاً جديدة تتجاوز الدراسة المذكورة وتستتبع تقييماً جديداً ليس فقط لدرس ما استجد وإنما كذلك لإعادة فحص القديم في ضوء الجديد، ورصد ما حدث من تطور في الرؤية والأداة، فالكاتب الجاد له نظام فكري فني متكامل ينتظم مجمل نتاجه مهما تعدد وتنوع.

على الرغم من هذه البديهية التي يعيها كل مشتغل بالأدب والنقد إلا أنني حين أنجزت دراستي الشاملة عن نجيب محفوظ **البحث عن المعنى** والتي صدرت بالإنكليزية عام ١٩٩٣، كان يتضاربني شعوران متناقضان بالرضى والحزن في آن. أما الشعور بالرضى فكان مصدره أن كتابي قد صدر في طور من حياة الأستاذ محفوظ ـ أدامه الله لنا ـ قد تضاءل معه احتمال أن يُستنسخ بنتاج جديد، وكنت من ناحية قد تناولت في كتابي آخر رواية صدرت له (**قشتمر**، ١٩٨٨) وآخر مجموعة

(*) نشرت في جريدة الحياة بتاريخ ٢٣ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٩٤.

قصصية (الفجر الكاذب، ١٩٨٩) وما جمع من مختارات عموده الأسبوعي في الأهرام (١٩٩٠)، وكان الأستاذ قد أعلن من ناحية أخرى أن صحته قد ضعفت وبصره قد كلَّ وأنه وقد تجاوز الثمانين لم يعد يقوى على القراءة والكتابة، بل إني حين بعثت له بنسخة من كتابي عنه كتب لي يشكرني ويتأسف أنه لن يقدر على قراءته بنفسه وإن كان يأمل أن يجد من الأصدقاء من يقرؤه له ويحدثه عنه. قُضي الأمر إذاً. قد قال الرجل العظيم كلمته الأخيرة وها هي دراستي عنه تامة وافية بقدر تمام أعماله، وقد جاءت في اللحظة المناسبة تتويجاً لأعوام طوال قضيتها مفتوناً بكتاباته محتفياً بكل ما يصدر عنه. هذا عن شعوري بالرضى، أما الشعور بالحزن فأحسب أن منبعه أن كل لحظة تمام وانتهاء هي بالضرورة لحظة أسف (فالحياة كلها قائمة على الاستمرارية والتطلع إلى الآتي وانتهاؤها بالموت هو أكبر مصدر للحزن البشري). وهكذا فإن انتهائي من المعايشة المكثفة لعالم كاتب شغفت به أشد الشغف منذ اكتشافي له في صدر الشباب وعلمي في الوقت نفسه أن فراغي منه هو على الأرجح فراغ إلى غير عودة لأنه أعلن أنه قد أكمل لنا عمله وأتمّ علينا فضله وأنه الآن من الحياة والأدب في موقف الوداع، كان لا بد وأن يشوب مسرتي بقدر غير هيِّن من الأسى.

على أن محفوظ الذي فاجأ القراء والنقاد في مراحل عديدة من عمره الفني المديد بمناحي جديدة مال إليها فنه الوثّاب أو أعمال مفردة تُجاوز قمماً سابقة كان المظنون أنه بها بلغ حد المستطاع أثبت مرة أخرى أن جعبته بعدُ عامرة، وأنه وقد شارف الثالثة والثمانين بعدُ صفحة غير مطوية. وهأنا أجد أن كتابي الذي ظننته تاماً شاملاً، أجده ـ وما انقضى عام على صدوره ـ قد اعتور تمامه النقصان، وأجدني ـ ويا للمفارقة! ـ فرحاً بذلك تامّ الابتهاج؛ ذلك أن نجيب محفوظ قد عاد إلى الكتابة.

وإنما أعني بذلك «أصداء السيرة الذاتية» التي نشرها الكاتب في تسع حلقات على صفحات الأهرام وغيرها من الصحف في فترة امتدت عبر ثلاثة شهور (فبراير ـ إبريل) من سنة ١٩٩٤. ولست أدري لماذا أسماها محفوظ بهذا الاسم. هل ثمة من سيرة ذاتية في طور الإعداد وهذه الحلقات هي من حواشيها

أو أصدائها؟ والذي أعلمه على التحقيق أن ثمة سيرة لنجيب محفوظ في مرحلة متقدمة من الإعداد، إلا أنها سيرة غير ذاتية وإنما يقوم على إعدادهـا وبتعاون كامل من الكاتب باحث أمريكي. ليكن سر التسمية ما يكون، إنما المحقق أن عنصر السيرة الذاتية فيها جدّ قليل. وأن القليل الذي يمكن أن يُردَّ إلى عنصر سيريّ قد جُرد وابتسر وضغط وأخضع لمقتضيات الخيال إلى درجة يصعب معها تمييز أي محتوى إخباري أو تقريري فيه. والحق أن بعض أعمال محفوظ السابقة والتي لا تدّعي لنفسها في عناوينها أي صلة بسيرة الكاتب مثل المرايا و حكايات حارتنا، ناهيك عن الثلاثية فيها من العنصر الحياتي الذاتي أكثر بكثير مما في هذه «الأصداء».

الواقع أن «أصداء السيرة الذاتية» هي مجموعة كبيرة غير مبوبة من الخواطر والتأملات والذِكَر المموهة المصبوبة في فقـرات قصيرة مستقلة، تـامة بـذاتها، والمصاغة في لغة شعرية أنيقة تصدر عن تأمل فلسفي وتتخذ من تعابير الصوفية ومجازاتهم وإيجازهم وألغازهم قالباً لسكب حكمة حيـاة شارفت عـلى الاكتمال واستشراف آتٍ مجهول الوعد. وهي لغة غـير غريبـة على محفـوظ في مرحلتـه الأخيرة، ولعل بداياتها كانت في حكايات حارتنا (١٩٧٥) حتى سيطرت سيطرة تامة في أعمال مثل الحرافيش (١٩٧٧) و ليالي ألف ليلة (١٩٨٢). وعلى نحو عام يمكن تقسيم هذه الخواطر إلى قسمين رئيسيين أحدهمـا بلسان المتكلم والآخـر أقوال تُنسب إلى حكيم ابتدعه محفوظ وأحاطه بجماعة من المـريدين يسـألونـه فيجيب بلغة رمزية تكشف عن حكمة هي في الغالب نقيض السائد من الأخلاق والأعراف. ومحفوظ يقفو أثر سـابقيه من أمثـال جبران خليـل جبران في النبي ونيتشه في هكذا تكلم زرادشت. على أنه إن كان هذان وغيرهما قد انتهجا هذا الأسلوب عن عمد وطبع إلا أن محفوظ لم يلجأ إليه سوى الآن وقد استعصت على جهده الرواية، قالبه الفني الأثير لصب حكمته في الحياة.

للخواطر عدة محاور تدور حولها في غير نظام، وهذه المحاور هي نفسها التي شغلت محفوظ طوال الخمسين عاماً الماضية في قصصه ورواياته الوفيرة. فهناك الانشغال بالزمن والذاكرة وبالموت والقدر والمصـادفة وبـالله والعقل وبـالعمل

والجهد البشري كأكبر قيمة في الحياة، وهناك أيضاً الانشغال بالحب وبالسياسة وبالتصوف أو الانسحاب من الحياة كنهج بشري مرفوض. فكأن محفوظ في هذه التأملات القصيرة يقدّم خلاصة لفكره وشواغله الكبرى التي أفرد لها عشرات من الأعمال الكاملة وخلق لها ما يصعب عدّه من المواقف والشخوص على مدى عمره الكتابي المديد. ولنتأمل فيما يلي في بعض تأملات محفوظ.

عند محفوظ أن الزمن أشرس أعداء الإنسان فهو الآتي بالتحولات والتقلبات، مغيّر الحظوظ والمصائر، القاضي على اليفاعة والنضارة والمسرة، جالب المرض والشيخوخة والموت، ولكنه يفعل كل هذا متلصصاً ونحن عنه غافلون. ومن هنا يقول الشيخ عبد ربه التائه: «يحق للزمن أن يتصور أنه أقوى من أي قوة مدمرة ولكنه يحقق أهدافه دون أن يُسمع له صوت». والزمان خائن لأنه دائم التحول: «أما الزمان والمكان فلا ثبات لهما وأما الشوق فلا يورِّث إلا الحزن». والشوق المورِّث للحزن هنا يتعلق إما بما ذهب به الزمان أو بما لم يأتِ به.

ويحس المرء بمدى حزن الكاتب في شيخوخته أمام تأمله لانصرام الزمن وما نتج عنه: «هذه الصورة القديمة جامعة لأفراد أسرتي وهذه جامعة لأصدقاء العهد القديم. نظرت إليهما طويلاً حتى غرقت في الذكريات. جميع الوجوه مشرقة ومطمئنة وتنطق بالحياة. ولا إشارة ولو خفيفة إلى ما يخبئه الغيب وها هم قد رحلوا جميعاً فلم يبق منهم أحد. فمن يستطيع أن يثبت أن السعادة كانت واقعاً حياً لا حلماً ولا وهماً؟».

على أن محفوظ واعٍ تمام الوعي أن الزمن بانصرامه يحقق الأشياء أيضاً قبل أن يدمرها. فهو وإن كان في المحك الأخير قوة دمار فهو أيضاً السبيل الوحيد للبناء والإنجاز، فالعلاقة بينه وبين البشر علاقة تناقض وهو لا مهرب منه إلا إليه. وهو ما يجسّده الكاتب في الخاطرة التالية: «دائماً هو قريب مني. لا يبرح بصري أو خيالي بريق نظراته الهادئة القوية. من وجه محايد فلا يشاركني حزناً أو فرحاً. ومن حين لآخر ينظر في ساعته موحياً إليّ بأن أفعل مثله. أضيق به أحياناً وكان إن غاب ساعة ابتلاني الضياع. جميع ما لاقيت في حياتي من تعب أو راحة

من صنعه. وهو الذي جعلني أتوق إلى حياة لا يوجد بها ساعة تدّق». ولا يصعب علينا أن ندرك أن التوقان إلى حياة ليس بها ساعة تدق إنما هو الشوق البشري الحميم إلى حياة ليس بها زمن، أي ليس بها موت.

على أن العاطفة السائدة لدى محفوظ تجاه الزمن هي الخوف والكراهة، ومروره قلّ أن يكون بشيراً بل هو نذير بما لا يسرّ: «كالعصافير يمرحون في كنف الوالدين. البيت صغير والرزق محدود ولكنهم لم يتصوروا نعيماً يفوق النعيم الذي ينعمون به. وتمادى يوم حار من أيام الصيف بأنفاسه المحملة بالرطوبة فهتفت عصفورة: ـ أف. متى يجيء الخريف؟ وغمغم وهو يراقبهم من بعيد: ـ لماذا تفرطون في الأيام المتاحة الطيبة؟».

وإذا كان الزمن عند محفوظ قوة قاضية لا رادّ لها، فالسبيل الوحيد لدى الإنسان لمقاومته هو ملكة الذاكرة، أي القدرة على استرجاع الزمن المنصرم في الذهن ما دمنا لا نقدر على استرجاعه أو إيقافه في العيان الواقع. إلا أن الذاكرة أيضاً سلاح ذو حدين فهي تنسى مثلما تتذكر. وحين تتذكر فهي حريّة أن تثير الشجن والحسرة على ما انقضى: «وردة جافة مبعثرة الأوراق عثرت عليها وراء صف من الكتب وأنا أعيد ترتيب مكتبتي. ابتسمت. انحسرت غيابات الماضي السحيق عن نور عابر وأفلت من قبضة الزمن حنين عاش دقائق خمساً. وندّ عن الأوراق الجافة عبير كالهمس. وتذكرت قول الصديق الحكيم: «قسوة الذاكرة تنجلي في التذكر كما تنجلي في النسيان».

وإذا كان الزمن يعامل الإنسان في غير رحمة فإن أقسى تحولاته هي ذلك التحول الأخير المحتوم والذي نسميه الموت. والموت هاجس قديم وأساسي في أعمال محفوظ إلا أنه تسلّط على إنتاجه في شيخوخته المتقدمة تسلطاً مكيناً وهو يحتل حيزاً كبيراً في هذه التأملات خاصة. انظر كيف يصور مطاردة خاطر الموت للإنسان في مراحل العمر: «طالعني وجهه بوضوح ومن قريب بقوة نفاذة وهمس في أذني: ـ تذكرني لتعرفني حين ألقاك. ولما صحوت لم تغب عني صورته. وكم شغلت عنه بالعمل حيناً وباللهو حيناً ولكنه يعود بكل قوته وكأنه لم يغب لحظة واحدة. وأتساءل تحت وطأة القلق: متى يلقاني؟ كيف يتم اللقاء؟ وما الداعي

إلى ذلك كله؟ ويندر أن أطرد عني الهواجس حتى في الأحضان الدافئة».

على أن إدراك محفوظ للموت ينطوي على مفارقة فهو في قبوله لحتميته لا يبدو أنه يراه شراً خالصاً بل يصفه بـ «الصديق الذي يندر أن نرحب به». فما الذي يجعل الموت «صديقاً»؟ الذي يبدو هو أن محفوظ يرى الموت حافزاً على الحياة! بمعنى أن سيفه المعلق دوماً فوق رقابنا ووعينا أنه قد يهبط عليها في أي لحظة هو حافز على العمل والنضال والإنجاز قبل وقوع المحتوم. وهي معانٍ يجسدها الكاتب في هذه الأمثولة الجميلة: «قال الشيخ عبد ربه التائه: قلت له بخشوع وعيناي لا تفارقان طلعته: «لم أر أحداً في مثل بهائك من قبل» فقال باسماً: «الفضل لله رب العالمين». «أريد أن أعرف من تكون يا سيدي». فقال بهدوء وكأنه يتذكر: «أنا الذي كان يوقظك من النوم قبل شروق الشمس». أصغيت باهتمام فواصل: «أنا الذي ناصرتك على الكسل فانطلقت مع العمل». فكرت بعمق فيما قال واستمر هو: «أنا الذي أغراك بحب المعرفة». فهتفت: «نعم. نعم» ـ «وجمال الوجود أنا الذي أرشدتك إلى منابعه». ـ «إني مدين لك إلى الأبد». وساد صمت متوتر، وشعرت بأنه جاء يطالبني بشيء فقلت: «إني طوع أمرك». فقال بهدوء شديد: «جئت لأضع فوق عملي نقطة الكمال»».

وفي كثير من الأحيان يصور محفوظ الموت منطوياً على فتنة ملغزة، داعية بقدر ما هي صادّة: «أحياناً يظهر لي بوجهه الجميل فيلقي إليّ نظرة رقيقة ويهمس: «اترك كل شيء واتبعني!» قد يلقاني وأنا في غاية الإحباط وقد يلقاني وأنا في نهاية السرور، ودائماً ينتزع من صدري الطرب والعصيان. وكلانا لم يعرف اليأس بعد».

قد يكون الموت حتماً لا ملاذ منه إلا أن الواجب في عرف محفوظ يقضي بمقاومته مرحلياً والانتصار عليه ولو جزئياً، وهذا لا يتأتى إلا بالجهد البشري الدؤوب من أجل الإنتاج والإنجاز وتحسين الحياة. فالعمل لدى الكاتب ليس قيمة فردية أو اجتماعية فحسب بل هو قيمة وجودية عليا كذلك. انظر إليه في هذه الخاطرة يقرن العمل بالحياة والتعطل بالموت: «قلت مرة للشيخ عبد ربه التائه: «قد أرحب بتعب عامٍ متصل ولكني أضيق بعطلة شهر واحد.»

فقال: «طبعنا على حب الحياة وكره الموت»».

والعمل يعني المشاركة في الحياة بكل قوة وأن الانعزال عن المجتمع أو التذرع بالمطلقات والغيبيات يضيع فرصة الحياة ولا يورث إلا الحسرة: «قال الشيخ عبد ربه التائه: اعترضتني في السوق امرأة آية في الجمال وسألتني: هل أعظك أيها الواعظ؟ فقلت بثقة: أهلاً بما تقولين. فقالت: لا تعرض عني فتندم مدى العمر على ضياع النعمة الكبرى».

هذا المعنى الأساسي في فكر نجيب محفوظ والذي أفرد له غير رواية تؤكده أيضاً الأمثولة التالية التي تقرن العبادة الصادقة بالانشغال في تحسين الحياة وليس بالانقطاع المتبتل: «كنت منطلقاً مهرولاً لأشهد حلقة الذكر. مررت في طريقي بعجوز تعيس المنظر وهو يبكي. صرفت نفسي عن الانشغال به أن يفوّت علي قصدي. ولما احتل الشيخ مكانه وسط حلقة الذكر نظر فيها حوله حتى وقع بصره عليّ فأومأ إليّ لأقترب منه. ومال على أذني هامساً: أهملت العجوز الباكي فأضعت فرصة للخير لن تحظى بمثلها باستماعك إلى درسي اليوم».

وإذا كان العمل سبيلاً لمقاومة الموت وإعلاء شأن الحياة فالحب سبيل آخر: «قال الشيخ عبد ربه التائه: كنا في الكهف نتناجى حين ارتفع صوت يقول «أنا الحب»، لولاي لجف الماء وفسد الهواء وتمطى الموت في كل ركن». وفي حكمة أخرى يقول الشيخ عبد ربه التائه: «أشمل صراع في الوجود هو الصراع بين الحب والموت». وليس من شأن هذه الحكم الوجيزة الإفصاح عن مدلولها ولكن المعنى الكامن فيها نظن هو أن الحب في معناه البيولوجي هو سبيل الانتصار النوعي على الموت، فإذا كان الموت لا بد أن يهزمنا أفراداً فإننا بالحب ننتصر عليه نوعاً بشرياً ونستمر. كما أن الحب في صفته المعنوية يعني التوادد البشري والتعاون على إرقاء الحياة، أي أننا لا نتنازع ونتقاتل فنعين الموت على أنفسنا.

على أن الجهد البشري في عقيدة محفوظ ليس أبداً مضمون العاقبة وإنما للفرد فضل القصد والمحاولة. ذلك أن فعل الإنسان عنده عرضة دائماً لسطوة القدر، والذي يمكن أن نعتبره تسمية أخرى لتقلبات الزمن أو لتفاعلات الزمان والمكان والفعل البشري (وهي قضية فصّلتها في كتابي المشار إليه عن الروائي). فعلى

الرغم من أن الشيخ عبد ربه التائه يقول: «كما تحب تكون!» وهو قول يعترف للإرادة البشرية بدورها، إلا أن هذا الدور ليس مطلقاً من التدخلات والتصاريف المناوئة إذ تقول خاطرة أخرى: «... لم يكن في نيتي ما أفعل ولا فعلت ما كنت نويت...» كما أن تفاعلات الزمان والمكان والحركة البشرية في إطارهما قادرة على تحويل المسارات والإتيان بنتائج خارجة على كل حسبان. ولنتأمل في مغزى هذه الخاطرة التي تكاد بصياغتها الواقعية أن تكون خبر حادث من حوادث الطريق التي نطالعها كل يوم في الصحف، غير أن الكاتب يعيد تشكيلها في بساطة شديدة حاقناً إياها بمعنى فلسفي عميق: «بدأ الأوتوبيس مسيرته من الزيتون في نفس اللحظة التي انطلقت فيها سيارة رجل من مسكنه في حلوان. غيرت كل منهما سرعتها. أسرعت وأبطأت وربما توقفت دقيقة أو أكثر تبعاً لما لاقته في سيرها من ظروف الطريق. ولكنهما بلغا ميدان المحطة وفي وقت واحد، بل ووقع بينهما صدام خفيف أتلف مصباح الأوتوبيس وكشط مقدم السيارة. وكان رجل يمر فانحصر بين السيارتين وسقط فاقداً الحياة. كان يعبر الميدان ليحجز مقعداً في قطار الصعيد».

إن محفوظ يصف هنا وصفاً متعمداً في آليته وحياده العلمي مجموعة من الحركات التي نشأت مستقلة إحداها عن الأخرى ثم لم تلبث أن «تزامنت» و«تَمَوْكَنَتْ» (إن جاز التعبير) بحيث نتجت عنها عاقبة خطيرة ذات تداعيات لا نهاية لها، وهي عاقبة لم يسعَ إليها أي من الأطراف التي قامت بالحركات. هذا هو فعل القدر أو المصادفة أو ما شئت من التسميات وهي في عالم محفوظ قوة ذات أثر لا يستهانُ به في حياة البشر.

تلك أهم المحاور التي تدور حولها «أصداء السيرة الذاتية»، وهي في مجملها ـ مثلها في ذلك مثل أعماله قاطبة ـ محاولة للبحث عن المعنى في الوجود وإضفاء النظام على هيوليه. إلا أن المرء يحس أن نجيب محفوظ وقد جاوز الثمانين وتسنم ذروة الحياة والفن لا يزال يبحث عن المعنى ولا يزال حائراً تتقاذفه أمواج الشك طوراً ويركن إلى بر الإيمان طوراً، دأبه في هذا وحتى اللحظة الأخيرة دأب الفنان المفكر الذي هو عدو طبيعي لليقين الكامل. ولنتأمل في هذه الأمثولة

الرمزية الفاتنة التي تحمل عنوان «ساعي البريد»:

«في تلك الليلة من ليالي الكهف اشتدت الريح وانهمر المطر ولعبت دفقات الهواء المتسللة من المدخل بذؤابات الشمع فخفقت القلوب بعنف. ومدوا الأبصار إلى المدخل وانتظروا فازداد خفقان القلوب، وهمس أحدهم: «يقولون إن ليلة هذا العام مباركة». وتطلعت القلوب إلى المدخل بكل ما تملك من قوة وترامى إليهم صفير فهبوا واقفين وعند ذاك دخل ساعي البريد بزيِّه المألوف وحقيبته يكاد يغرق في الماء الذي تشربته ثيابه. وبهدوء أعطى كل يد ممدودة رسالة وذهب دون أن ينبس. وفضوا الظروف ونظروا في الرسائل على ضوء الشموع. وجدوها بيضاء لا شية فيها. وهتف عبد ربه «العقبى للصابرين»».

وليس هنا مجال التحليل الدقيق لعناصر السرد والدراما في هذه المقطوعة القصيرة البارعة. وإنما يكفي أن نقول إن محفوظ يبدع هنا بضربات سريعة من ريشته المتمرسة موقفاً مشحوناً بالتوتر والترقب، فالعناصر هائجة في الخارج والبشر مرتاعون داخل الكهف شبه المظلم إلا أن خوفهم يخالطه شيء من الرجاء في خلاص يأتيهم من المجهول. ويأتي مبعوث الغيب حاملاً الرسالة التي يناط بها الأمل لكي تتكشف عن صفحة بيضاء ناصعة. هذه أمثولة إذاً تقول إن معنى الوجود لا يزال خافياً على البشر وإن كل ما أتاهم من رسائل الغيب لم يحلّ لغزاً ولا فضّ سراً. ومن هنا الهتاف الأخير «العقبى للصابرين»، أي أن على البشرية أن تصبر أحقاباً أخرى لعل الوجود يجود ذات يوم بمعناه المكنون.

ومن ذروة الشك والحيرة هذه تنقلنا خاطرة أخرى إلى قرار السكينة والإيمان: «سألت الشيخ عبد ربه التائه: ـ كيف لتلك الحوادث أن تقع في عالم هو من صنع رحمن رحيم؟ فأجاب بهدوء: ـ لولا أنه رحمن رحيم ما وقعت!». ثمة معنى إذاً في الوجود غير أننا نحن البشر لا نتطلع إلا على الجزئيات الصغيرة المرهونة بمكان وزمان وظرف خاص فنقع في الحيرة ونظن الظنون. أما الصورة الكلية الشاملة المنتظمة لكل شيء ـ دقّ أو كبر ـ من أول الزمان إلى آخره فلا شيء فيها في غير موضعه ولا شيء فيها خالياً من الرحمة! هكذا يداوي محفوظ شكه بترياق من صنعه أيضاً!.

وبعد... في الختام أعيد ما قلته في البدء وهو أن «أصداء السيرة الذاتية» هي في الواقع أصداء لنتاج حياته العظيم، وهي أيضاً خلاصة مقطرة معتقة لفكره ومشاغله العريضة يغلب عليها صفاء التعبير ونبرة تأمل حزين. هذه خواطر واعية تحس أن قبضتها على الحياة آخذة في الانفلات، ومن هنا نغمة الوداع الآسي التي تتخللها وتتسرب إلى روح القارىء. وليس أنسب لختام هذا المقال من عبارة للشيخ عبد ربه التائه هي أنسب ما يوصف به كاتبنا الكبير: «ما أجمل أن تودعها وقد ازداد كل منكما بصاحبه رفعة!» أوَلَمْ يرفع محفوظ الحياة بأدبه فرفعته بحسن الذكر وذيوع الصيت؟.

المحتويات

نبذة عن مؤلف الكتاب

- درس الأدب الانجليزي في جامعة القاهرة وعمل بالتدريس فيها بضع سنوات. حاز إجازة الدكتوراه في الدراسات العربية والإسلامية من جامعة إكستر في بريطانيا حيث يعمل حالياً بتدريس الأدب العربي.
- أصدر بالعربية: عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته في سلسلة «كتاب الهلال» نوفمبر ١٩٨٨.
- ترجم إلى الإنجليزية: رواية نجيب محفوظ حضرة المحترم ونشرت في لندن (١٩٨٦)، وفي نيويورك (١٩٩٠) كما نشرتها الجامعة الأمريكية في القاهرة.
- ترجم إلى الإنجليزية أيضاً: مسرحية ألفريد فرج علي جناح التبريزي وتابعه قفة وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩).
- له بحوث ومقالات عديدة في الدوريات والصحف العربية والإنجليزية.
- صدر له بالإنجليزية في سنة ١٩٩٣ عن دار Routledge في لندن ونيويورك كتاب نجيب محفوظ: البحث عن المعنى *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*، وهي دراسة شاملة للروائي الكبير قضى المؤلف سنوات في إعدادها. وهي أول دراسة في أي لغة من اللغات تتناول حياة محفوظ وأعماله جميعاً من الثلاثينات إلى ما بعد نيله جائزة نوبل، في محاولة متكاملة لاستقراء سماته الفكرية والفنية عبر نصف قرن من الإبداع.
- آخر كتبه بالعربية صدر بعنوان: **المعنى المراوغ** ضمن سلسلة «كتابات نقدية» العدد ٢٢ نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٩٣ التي تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة.



دراسات أدبية ونقدية

البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا

ـ حوار ذاتي عبر الآخر ـ

محيي الدين صبحي/ عبد الوهاب البياتي

الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات

إحسان سركيس

نظريات الشعر عند العرب (طبعة ثانية)

الجاهلية والعصور الإسلامية

د. مصطفى الجوزو

انثى ضد الأنوثة (طبعة ثانية)

دراسة في ادب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي

جورج طرابيشي

عقدة اوديب في الرواية العربية (طبعة ثانية)

جورج طرابيشي

نساء في حياة جبران

وأثرهن في أدبه

وفيق غريزي

مساهمة في نقد النقد الأدبي

نبيل سليمان

اسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر

د. احمد المديني

غوته وعصره

جورج لوكاش

الوشم (طبعة ثانية)

رواية عبد الرحمن الربيعي والقصة العراقية الحديثة مع النص

الكامل لرواية الوشم

ماتيلدا جليياردي

صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة

د. واصف ابو الشباب



الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية

جورج طرابيشي

رمزية المرأة في الرواية العربية (طبعة ثانية)

جورج طرابيشي

الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية (طبعة رابعة)

جورج طرابيشي

شرق وغرب، رجولة وانوثة (طبعة ثالثة)

دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية

جورج طرابيشي

نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور

د. رشيد العناني

من الأساطير العربية والخرافات (طبعة ثالثة)

د. مصطفى الجوزو

الحكايات الخرافية للمغرب العربي:

دراسة تحليلية في «معنى المعنى» لمجموعة من الحكايات

عبد الحميد بورايو

سوسيولوجيا الغزل العربي

الشعر العذري نموذجاً

د. الطاهر لبيب

تشريح النص

مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة

د. عبد الله محمد الغذّامي

شعر الحقيقة

دراسة في نتاج معين بسيسو

محيي الدين صبحي

رؤيا العصر الغاضب

مقالات في الشعر

ماجد السامرائي

الأدب والغرابة (طبعة ثانية)

د. عبد الفتاح كليطو

١١٩٤ / ٩٥ / ٢٠٠٠

مطبعة دار الكتب ساحة رياض الصلح بناية اللعازارية للفون: ٦٤٥٠٣٩ (٠١)

نجيب محفوظ

قراءة ما بين السطور

□ إن الفن العظيم هو دوماً عصي المنال، لا يريق مذاقه الحميم عند النهلة الأولى، ولا يكشف حُجُبه عند النظرة الأولى، وإنما يبذل جماله المستتر ومعانيه الخفيّة للمثابرين المخلصين العاكفين على تأمل حُسنه والابتهال إلى حكمته. . . ومن هذا الضرب فن نجيب محفوظ. فكتاباته دائماً شاحذة للذهن، باعثة على التساؤل، معطاءة لمن يسعى في دروبها الخفيّة وراء الإجابات المراوغة. إذ لطالما استخدم نجيب محفوظ وسائل المراوغة الفنية كالرمز، والاليغورية، والأسطورة، والتاريخ، والزمن المستقبلي، والحكاية الشعبية. . . لأسباب جمالية حيناً أو لأغراض عملية أحياناً. ولذلك كله، فإن المعنى في كتاباته ليس دائماً قريب المنال على سطح السطور، وإنما يغلب أن يحتاج القارىء أن يحفر وراء الطبقات العليا للكلمات والصور والمواقف والأبنية والشخصيات، وأن ينقّب بمعاوله الذهنية فيما بين السطور. . . وهذا الكتاب هو حصيلة تنقيبي بين بعض سطور نجيب محفوظ.

المؤلف

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت